المدارس الأدبية ومذاهبها

القسم النظري

١

الدكتور يوسف عيد



ـ هذا الكتاب ـ

يتناول هذا الكتاب بين دفّتيه «**المدارس الأدبية ومذاهبها**» بنظريّاتها ، كاشفاً اللثام عن معالمها وخصائصها ، متجنّباً الغوص على المسبّبات والدواعي والظروف التي تضافرت لنشأة هذا المذهب أو ذاك ، مكتفياً بالإشارة إلى عوامل التطور البارزة .

وهذا الكتاب الذي يعرض «**النظريات**» فقط ، **يتبعه** «**جزء ثانٍ يهتم بالتطبيقات**» ؛ أي بنصوص تختص بالمواد النظرية . وتقوم هذه النصوص على مقطّعات شعرية محلّلة ، وأخرى نثرية معالجة ، جاءت لتوضح القواعد الأساسية التي قامت واستقرت عليها تلك المدارس. وقد كوّن الجزءان بذلك حلقتين غير منفصلتين ، لا غنى للواحدة عن الأخرى .

هذا الكتاب ، لم ينشد الفرادة فقد سبقه في ميدانه رفاق له وأصدقاء كثر . إنما هو محاولة في إعطاء الصلصال القديم شكلاً جديداً ، ولم تزل يدنا في الطين ولم تزل أزاميلنا تنحت .



الدكتور يوسف عبـ



قسم النظري)

دار الفكر الع

المدارس الأدبية
ومذاهبها

المدارس الأدبية ومذاهبها

القسم النظري

(١)

الدكتور يوسف عيد

دار الفكر اللبناني
بيروت



للطباعة والنشر

كورنيش بشارة الخوري - بيروت - لبنان
هاتف: ٦٣٠٩٠٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣٠٧٥٧
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠

الطبعة الأولى ١٩٩٤

ـ الإهــداء ـ

إلى المعهد الذي رعاني في طفولتي

ونمّى فيّ نبتة الإنسان الرسولي

إلى مصنع الرجال

إلى معهد الرسل بآبائه وأساتذته وطلاّبه

أهدي هذا الكتاب

المدارس الأدبية ومذاهبها

أوكل إليّ في أعوام خلت ، أن أتحمّل مسؤولية مادة «المدارس الأدبية ومذاهبها» المقرّرة في نظام كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية ، ففرحت فرحاً عظيماً ، لأنّ الذي كلّفني بهذه المهمّة كان يعلم مدى ارتباطي بشؤون هذه المادة وشجونها .

لم أتردد مع علمي اليقيني بما ينتظرني من وعورة المسالك التي تهيّب غير باحث عن سلوك شعابها من جهة ، وما تفتقر إليه الدراسات الموضوعية في هذا الشأن على قلّتها ، من قراءة بنيوية للنصوص وفق المناهج الحديثة لعلوم النقد من جهة أخرى .

وبدأ مشواري مع طلابي ، أتخير لهم نصوصاً نطبق عليها النظريات المنثورة في بطون المصادر والمراجع العربية والغربية . ممتنعاً عن اعتماد مقرر معيّن ، كما كان يرغب غير طالب ليسهل عليه الحفظ السطحي الببغائي . وفي كل مرّة ، كنت أقنع هؤلاء الطلاب بسوء الاتكال على مقررٍ يحدد لهم الطرق والنتائج وينزع عنهم صفة الباحث عن المعرفة الكبرى.

لكنّ هذا التشدد ، قد جعل المادة مستعصية ، إلاّ على نخبة كانت على قناعة تامة بأن مَن أراد ولوج المعرفة الأدبية ، عليه أن يمرّ في معموديتها لتفتح أمامه أبواب السنوات الجامعية وزاده مليء بأنواع مختلفة من الأدب وخصائصه .

حتى أن هذه النخبة ألحّت عليّ أن أطبع محاضراتي لتكون مرجعاً لهم في سنوات التحصيل ، خصوصاً أن بعض المدرّسين لهذه المادة في غير فرع لكليات الآداب قد طبع مقرره فجاء مخالفاً المنهج الذي اعتمدناه في أثناء الدراسة .

ولم أجد بدأً من النزول عند الرغبة الصادقة لهؤلاء النخبة ، فجمعت أوراقي

ودفاتري وانكببت عليها مراجعاً ، مدققاً مبوباً ، مترجمـاً ومستعيناً ببعض المصـادر الأجنبية التي فاتني بعض الأحيان الرجوع إليها عندما اكتفيت ببعض الترجمات لها . وتجاوزت فيما تجاوزت صعوبات جمّة لا حاجة بنا إلى تفصيلها ، محـاولاً تقديم المادة بمنهج جديد يقوم على استقراء النصوص ، وهي نصوص جديدة لشعراء أعلام في غربهم وفي شرقهم . غير أن النظريات التي اعتمدت في هذه النصوص ، سأقوم بإيجازها في جزءٍ خاص «بالنظريات» . وجـزء ثانٍ يتنـاول بنصوصـه الشعريـة كل المذاهب المطروقة .

كما حاولت جاهداً في أثناء معالجتي المواضيع ، أن أكـون موضـوعياً قـدر المستطاع ؛ وإن شدّني في غير مرة الهـوى الدفين لـلاستفاضـة بما يـلامس قلبي ووجداني .

وحـاولت أيضاً ضبط النصـوص الشعريـة لحسن سير العمـل ، معتمداً على دواوين أصيلة لأصحابها ، مثبّتاً ذلك في مسـرد الحواشي ، أميناً في ذكر مختلف المراجع والمصادر التي اعتمدت ، محافظاً على منهجية انتقائيـة تحليلية واضحـة موحّدة لكل المذاهب لتكون قدوة لطلاّبنا الأعزّاء ومرجعاً لهم في ما يبغون ويهدفون ، وخميراً صالحاً لعجينهم الأدبي .

وبعد ، فإني لم أُقدم على فتح مبين تنحني لـه صوارم الفكـر ، بل لملمت حصيلة عمر أدبي عميق ، استرشدت في أثنائه بمَن سبقني في هذا المضمـار من أسـاتذة ومؤلفين ورفـاق درب الـذين غسلوا الكلمـة بمـاء قلوبهم وعـرق جبـاههم المتعالية . أسأل الله أن يجعل هذا الصنيع شامل النفع ، محققاً لما قصدت ، فهو الهادي إلى نور الكلمة ، إلى الصراط المستقيم .

بزيزا في ك٢ ١٩٩٤

أهمية الأدب بالنسبة إلى المذاهب

إن دراسة المذاهب ، تفرض علينا بلا شك ، أن نبحث عن مفهوم الأدب وفنونه حتى يقيّض لنا معرفة ولادة هذه المذاهب وإلى أي حدٍ يمكن أن تحاكي أدبنا الحديث أو أن تؤثر فيه .

وفي حديثنا عن المذاهب يجب أن يعلم القارىء أننا نقصد مذاهب الأدب الغربية ؛ إذ من هناك جاءت مختلف التيارات لتنطبق على مفاهيم الأدب عند العرب ، بل لتنزع عنهم صفة المفهوم التقليدي المتعارف عليه من العصور الجاهلية حتى عصر الانبعاث والنهضة .

والأدب في مفهومنا ، هو فن من الفنون الرفيعة ، تصاغ فيه المعاني في قوالب من اللغة تمتاز بالجمال والمتعة ، وهو فيما يتضمن من بلاغة وبيان عجيب ، له سحر قوي التأثير في النفوس . وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولاً ولا أهدافاً اللّهم إلاّ أن تكون الصنعة التي تظهر في الشعر أو في النثر .

هذا المفهوم الضيق لمعنى الأدب في مناهجنا الدراسية ، يخالف المفهوم الغربي للأدب في المجالات الدراسية نفسها ، الذي يحدد ذلك بقوله إن الأدب يشمل الآثار اللغوية كافة ، تلك الآثار ، التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية ، وفي هذا تميّز للأدب عن الصنعة . بل يميّزونه بالأثر النفسي الذي ينبعث عن خصائص صياغته ، وقد يخرج من الأدب ، على ضوء هذا التحديد ، التفكير العلمي الجاف والتفكير الفلسفي المجرد . ثم إن الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصوله . وهي تعريفات متنوعة وكثيرة ومختلفة باختلاف مذاهب الأدب وتنوعها . والذي نلاحظه بوجه عام بحسب قول «محمد مندور» ، هو أن أدباءنا

وخصوصاً شعراءنا المعاصرين ، قد فسروا عبارة التجربة البشرية ، في تعريف الأدب ، بمعناها الضيق ؛ فقالوا إنها التجربة الشخصية التي يجب أن يصدر عنها الشاعر ، وإلا كان شعره كاذباً ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادراً عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر[1] .

ويتابع مندور الكلام على علاقة الأدب بالمذاهب فيقول إن أدباءنا قد فسروا الكذب بالتصنع المفتعل الذي لا يستند إلى تجربة[2] .

إلّا أن هذا المفهوم يختلف عند الغربيين بمدلوله ؛ فهو أبعد ما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية ، لأن الأدب الإنساني الرفيع لا يتطلب ذلك ، إذ من غير المعقول أن أديباً عالمياً كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفّاقين والمستهترين الذين صوّر حياتهم في قصصه .

وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر به الأدب العربي المعاصر تأثراً واضحاً بفكرة التجربة البشرية فمن الواضح أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت وتباين عند شعرائنا المعاصرين وأدبائنا القصّاصين . وتعددت التجارب فتنوعت وانتقلت من الصورة الشخصية إلى التجارب التاريخية إلى الأسطورية والمعاصرة ، ولعل هذا التنوع والتعدد في تطبيق مفهوم الأدب عند الشرقيين أوصل أدب هؤلاء إلى المسرحيات الشعرية والنثرية وأصبح يحاكي آداب الغربيين ومدلولاتهم المذاهبية . ولعله من المفيد أن نشير إلى أن الأدب مهما كان موضوعياً وحاول الكاتب أن يبعد ذاته ، يبقى مسرب تتسلل من خلاله الذات لتجعل منه لغة الحياة .

والبعض ، فقد عرّف الأدب بأنه «نقد للحياة» . وكلمة نقد بمعناها الاشتقاقي مأخوذة من الفعل اليوناني Cairo أي يميّز[3] . والمفهوم الأوروبي لهذا المعنى هو تمييز العناصر المكونة للشيء الذي ننقده ، وليس معناه الأصلي تقييم ذلك الشيء والحكم بجودته أو عدمه . وعلى ضوء هذا التعريف نستطيع أن ندرك المقصود من أن الأدب نقد للحياة . وهو تعريف لا يتعارض والتعريف السابق بل ربما يكمله ، لأنه

---

(١) محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضر مصر للطبع والنشر . القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٠ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٠ .

من البداهة ، إذا اعتبرنا أن الأدب «نقد الحياة» فتلك عبارة تدل على حياة الأديب وحياة المجتمع بل والإنسانية كلها ، وبذلك يتسع مفهوم الأدب ليشمل الذاتية والموضوعية على السواء . كما يمهّد لنشر الوعي وقيام الحركات الإصلاحية ، وبهذا المنطق يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهد للثورات من حيث إنه نقد للحياة ، لكنه في أثناء اضطرامها لا يحترق بلهيبها بل يخبو ليعود إلى نقدها وتمييز ألوانها وتقويم مسيرتها واللحاق بها لدفع تطورها نحو خير الإنسانية .

وباعتقادنا ، بعيداً عن النظريات والتعريفات ، نرى أنه ليس من مهام الأدب الوقوف على تصور الحقائق كما هي في وضعها الخارجي ، بل إنه يصورها كما يراها الأديب وكما يحس بها . كل ما يجب على الأديب أن يحققه هو أن يكون أدبه صورة صادقة من الحياة الإنسانية ، وأن يرنو إلى الصدق في تصوير معانيها الباطنية . لعل هذا يتحقق في الأدب الخيالي الذي يحاول التفلّت من قيود الحياة الخارجية وأوضاعها وما تعارف عليه الناس ، والذي يعرض البواعث الحيوية المألوفة في صورة جديدة طبْقاً لما يوجب به الفن وتقتضيه أصوله ، ويبرز صوراً من الحياة والأخلاق والعادات في مظاهر جديدة ، ولكنها لا تعدو حدود القوانين الحيوية الحقيقية . أما ذلك اللون الذي ينحرف عن قوانين الحياة فغالباً ما يكون واهي الأساس برغم مما ينال من إعجاب آني لا يلبث أن يظهر وهنه وانحرافه . وهل معنى هذا أن كل ألوان الأدب يجب أن تمثل الحياة وتجاربها الفعلية وأن تكون صوراً منها ؟ وجواباً نقول :

لكي يزداد الموضوع وضوحاً يجدر بنا أن نتناول المذاهب الغربية لنرى مدى تأثيرها في أدبنا المعاصر . وقبل ذلك هل عرف العرب المذاهب في تاريخهم أو هل لامس بعض الأدباء العرب بعض النظريات الأدبية في سجلّ عصورهم المتنوعة ؟

اتفق الباحثون على أن أعظم أنواع الأدب عند العرب ، هو الشعر وفنونه وأغراضه ، على نحوٍ يوهم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئاً عن تلك المذاهب الأدبية التي راحت تتسابق عند الأوروبيين منذ عصر النهضة حتى يومنا . ولكن ، على الرغم من هذه السلفية في الرأي ، وبرغم طغيان التقليد عليه ، فقد خطا الشعر خطوات واسعة نحو التطور على الأقل في خصائص صياغته ، حتى انتهى به المطاف إلى تصنع لفظي أحاله عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية وسمي ذلك مذهباً . وراحت بعض القبائلُ تنتهج لنفسها فنوناً شعرية قائمة على مزاج أو هوى أو فلسفة إنسانية كبني عذرة الذين انتهجوا في الغزل منهجاً خاصاً فوصف ذلك بالغزل العذري . ويكفي أن نقارن

بين غزل امرىء القيس وغزل أحد العذريين كجميل بن معمر مثلاً ، لنـدّرك الفرق الشاسع بين الاتجاهين . وعلى الرغم من هذه الاستقلالية فلم يكن من الحق أن نسمي الاتجاه العذري مذهباً شعرياً ، لأنه ظل اتجاهاً تلقائياً أنجبته ظروف روحية واجتماعية خاصة . ومع ذلك فقد شهد الأدب العربي القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة أبي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية وبخاصة في قصائد المدح ، إذ أراد أن يدعو إلى الإقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة إلى الممدوح ليحل محلها وصف الخمر والتغني بنشوتها[1] . ويتابع الدكتور مندور قوله : «لكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون مذهباً ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح لكي يصل إلى رفد ممدوحيه»[2] . وفي العصر العباسي ظهرت ملامح مذهب استحق الاهتمام ، هو مذهب البديع الذي اعتبر أبو تمام مثلاً له .

والواضح أن هذا المذهب لم يرَ النور فجأة بل كانت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد وبشار بن برد وأمثالهما ممن حاولوا التجديد في صياغة الشعر العربي بعد أن طغى عليه التقليد ، فراحوا يكثرون من التشبيهات والمجازات وذهب ابن المعتز إلى وضع كتاب سمّاه «كتاب البديع» وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التي استخدمها المجدّدون . كما جمع في حديثه عن خصائص هذا المذهب بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالمجاز وبين المحسنات اللفظية التي لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ، وأضاف إلى ذلك منهجاً عقلياً سمّاه المذهب الكلامي . ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ليبحث في الأصول العامة لهذا المذهب في كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» ، وقد قابله عند الأوروبيين بالعلم المسمّى بنظام الجمل Syntaxe . ومهما تعاظم شأن هذا المذهب واقتتل من حوله الأدباء والشعراء وانبرى في سبيله النقّاد ينظّرون ويوضّحون ، فإنه من نافل القول أن نعتبر علم البديع مذهباً شأنه شأن المذاهب الأوروبية التي نالت الاهتمام والاستقلال والعمومية .

وإن كنّا فرحين بما أصاب الشعر من تطور ، إلا أننا نعترف بحقيقة مرّة وهي أن الجديد الذي ناله الأدب في هذا المذهب قد أسرع بريقه في الزوال وطما عليه سيل

---

(١) الأدب ومذاهبه ص ٣٨ .

(٢) الأدب ومذاهبه ص ٣٨ .

جارف من المحسنات حتى أضحى الشعر سجين الألفاظ والتعابير المحنّطة والزخارف المصطنعة خصوصاً وأن هذه الزخارف أصبحت ملاذّ الشعراء ومناهم يترصدون كل شريد منها ليصطادوا تعبيراً جديداً يرصعون به شعرهم ، وغاب عن الشعر مقوّماته كالإحساس والتصوير والعاطفة. . .

وإذا ما اجتهدنا في تعليل ذلك ، وحاولنا تأكيد وجود غير مذهب أو نهج في الشعر العربي ، فلا نستطيع أن نزعم بأن المذاهب الأدبية المختلفة المستندة إلى أسس نقدية وفلسفية كما هي الحال في المذاهب الأوروبية ، قد تتابعت في مسيرة الأدب العربي . وذلك لأن هذه المذاهب لم تتضح معالمها إلا منذ النهضة بعد أن خرجت الإنسانية عند الغربيين من دياجير القرون الوسطى .

وإذا أردنا أن نبحث في نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين فإنه من الأهمية بمكان أن نأخذ كل مذهب على حدة في نشأته وخصائصه لنتبيّن بعدها الأهمية التي مثّلها بالنسبة إلى الأدب والشعر بنوع خاص .

أول هذه المذاهب هي الكلاسيكية التي استندت في جوهرها على عدد من الأصول الفنية المستقاة عن الإغريق والرومان كما حاكت المبادىء النظرية التي استخلصها أرسطو من روائع الأدب الإغريقي .

فما هي الكلاسيكية ؟ كيف نشأت ؟ ما خصائصها ؟ وكيف انتشرت ؟ أسئلة تطرح نفسها والجواب عنها في الفصل الأول من هذه الدراسة فإلى ثناياه لنرى .

الفصل الأول

أولاً : محاولات في تعريف الكلاسيكية

إن لفظة «كلاسيكية» ليست عربية ، بل هي معرّبة من كلمة «Classicus» اللاتينية . وإذا أردنا أن ندلل على اللفظة بنحو عربي لأبدلنا الكلاسيكية بـ «الإتباعية» فقلنا : المذهب الاتباعي . وقد وضعت كلمة «الكلاسيكي» في أول الأمر لتدل على ما كان لليونان والرومان من إنتاج . حدد سانت بوف معنى الكلمة بالنسبة إلى الأدب ، بأنه البالغ الجودة ، وما كتب ليخلّد . وبلغ من الامتياز حداً يجعله يُتَقبَّل على أنه نموذج يحتذى»[1] .

وإذا انطلقنا من المعنى الأولي للكلمة «Classique» فإنها تعني الأديب قد قرأ في الصفوف ، وبمعنى آخر إن الكاتب شرح في مجامع[2] . لذلك كان الأدباء الكلاسيكيون بالنسبة إلى القرن الثامن عشر بمجمله ، الأدباء الذين ظهروا للأجيال الأدبية الجديدة وكأنهم نماذج يقتدى بها .

وبدراسة الكلاسيكية يجب أن نفهم جيداً أننا لا ندرس الكلمة بحد ذاتها بل مدلولها[3] .

«فالكلاسيكية هي نقطة الوصول والرابط للانعكاسات والترددات لعدد كبير من الكتّاب المتأثرين بتيارات فكرية عديدة فلا نستطيع اعتبار ظهورهم مصادفة . إن الكلاسيكية نتيجة الضرورة ووليدة المواقف الحتمية» .

---

(١) عبد الحكيم حسّان ، الكلاسيكية ، دار المعارف ، مصر . ص ٤ .

(٢) **La Grande Encyclopédie.** Larousse, Paris, 1974. P. 2957.

(٣) **Dictionnaire des Lettres Françaises.** Fayard, Paris, 1954. P. 266.

وهي بحق ظاهرة فرنسية تقل انعكاساتها الأجنبية . فلم تكن هناك مسألة كلام على كلاسيكية أوروبية ، لكن كان يوجد بالأحرى محاولات لمطابقة المثال الأعلى الفرنسي للأمنيات الوطنية لبعض البلدان . فالتأثير الفرنسي لم يكن مهملاً في إيطاليا أو أسبانيا ؛ إلا أن الروائع الأدبية المحدثة نتيجة التأثر كانت نادرة جداً . وإذا كانت قد رأت أنكلترا Dryden وبعده Addison و Pope ، وأعطت ألمانيا Wieland ، فهذا يجعل منهم أدباء من نوع خاص ؛ . تمثلوا أصول الجمالية الفرنسية من أجل خدمة مستلزمات أوطانهم وحاجاتها . لكن عظمتهم هذه بقيت أقل شأناً بكثيرَ من عظمة الكتاب الذين عاشوا في فرنسا وفي ظل أعظم الملوك .

الجيل الكلاسيكي :

يمتد عهد الكلاسيكية الصرفة إلى نحو عشرين سنة هي الأبدع خلال عهدها العظيم (١٦٦٠ ـ ١٦٨٥)[1] . وقد بقيت ميول الجيل السابق لكنها منتظمة أو محجوزة . وفي كل الميادين كان ينتصر النظام والذوق . ومن مظاهر سيطرة النظام :

السلطة الملكية :

اعتبر لويس الرابع عشر سلطان الحق الإلّهي ، نفسه المسؤول أمام الله وحده ، فحصرت امتيازات الكهنوت والبرلمان ؛ واستأنست طبقة النبلاء في البلاط ، ثم أضحى اختيار الوزراء يتم بشفاعة استحقاقهم الشخصي ، وظلوا معرّضين لنكبة ما قاسية تلمّ بها .

تشريع اللياقات :

نظم البلاط عادات المجتمع في فرنسا بأسرها . فتواجد الظرفاء ليس فقط في أوتيل ده رامبوابيه وحسب بل في حاضرة الملك ؛ إنها مراسم دقيقة ومحددة . فالتأدب أصبح فضيلة أساسية ، والجليس الجيد للأمراء إنما يتهرّب من التظاهر المتكلف كالحذلقة Pédantisme مثلاً . فهو يعني بأن يكون «رجلاً شريفاً» : إنه يستحوذ على الثقافة اللازمة ليدعم بفخر أية محادثة ، ساهراً على عدم مخالفة الذوق السليم ، إن في كلامه أم في ملبسه ومواقفه . ذلك أن قاعدة اللياقة تؤثر في جميع

---

(١) CASTEX - SURER: **Manuel des études littéraires françaises, XVIIè Siècle.** Paris, 1954, P. 3.

القواعد الأخرى ، التي لا قيمة لواحدة منها ما لم تتلاءم وإياها ، وفي ذلك برهان على تماسك مجموعة المذهب الكلاسيكي ، وعلى متانة هذا البنيان(1) .

التقليدية الدينية :

أفضت النزاعات الدينية إلى تعزيز الكاثوليكية كدين للدولة ، وإلى تثبيت العقيدة بشكل صارم . فقد اتفق الملك والبابا على هدم الحزب «الجنسيني» ، وقاد ضد أتباع كلفن صراعاً قاسياً أدى إلى إلغاء مرسوم نانت(2) . مع ذلك تلقت الكنيسة الغاليكانية صك امتيازها وعززت مكانتها بفضل جهود بوسييه . أما بالنسبة إلى الملحدين الأقل عدداً مما كانوا عليه في العهد السابق فقد لازموا أقصى درجات الحذر والحيطة .

تسنم الذوق :

استمر الكتّاب خاضعين لقواعد الفن ، وتابع النحويون أعمال فوجلاس مؤكدين الاستعمال اللغوي الجيد الذي راحت تقرّه المعاجم . بالإضافة إلى كون الكلاسيكية عهد القاعدة ، إنها عهد «الذوق» . فالمتحذلقون الذين يدّعون لأنفسهم فرض شرائع كيفية ، إنما رصيدهم المعنوي نحو العام ١٦٧٠ م هو أقل مما كانوا عليه نحو ١٦٤٠ م(3) . فالقاعدة الأهم من كل ما عداها هي في الامتاع . فالأعمال الأدبية المنظمة بعض الشيء هي كثيرة لكنها قليلة الاستحسان ، كما أن العبقريات التي فرضت فرضاً لم يكن لها أن تعيش لولا بعض الحرية . وسلامة الذوق تقوم على توازن بين صفة الإلهام وكمال الشكل ، كما أن مشرعي الذوق السليم هم أنفسهم أعداء الحذلقة الألداء .

النتاج الكلاسيكي :

سيكون كلاسيكياً كل نتاج ضخم ورائع ، شرط أن يحتمل اختبار السنين ؛ بالإضافة إلى كل نتاج يظهر ميزة جمالية واضحة ومثبتة بحكم القرون . فالكلاسيكية

---

(1) فيليب فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد أنطونيوس . منشورات عويدات ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٦٧ . ص ٥٨ .

(2) Castex-Surer: op. cit., P. 3.

(3) CATEX-SURER: op. cit., P. 3.

هي إذاً الترجمة الدقيقة والفريدة للمشاعر الخالدة ، المنقولة بواسطة الكمال الفني فضلاً عن الإدراك للصرامة والتنسيق الذي يستوجب ردة فعل حذرة بالنسبة لكل ما هو غريزي وأولي وغير قابل للمراقبة . ولقد أحسن بلّسور Bellesort للغاية حين قال : «توجه أسياد القرن السابع عشر لمخاطبة العقل خصوصاً ، والقلب أيضاً ، لكنهم لم يتوجهوا أبداً لمخاطبة الأعصاب»[1] . إذا ليست صورة المذهب الكلاسيكي ، تلك الصورة الهادئة والنقية للعقل المنظّم الذي غالباً قنّع وجهه . كما أنها لا تعني الفتور ، فالحدة والشعور والسحر تتمم وتموّه العقل ، بل أكثر من ذلك هي توازن بينه وبين ما عداه .

مفهوم الإنسان الكلاسيكي :

«أن تصبح كلاسيكياً عليك أن تمقت كل اكتظاظ Surcharge»[2] . من هنا يبدو من الضروري التفكير بعمق أكثر في مبدأ الكلاسيكية ، وذلك بمعزل عن المذهبية المثالية . إن عدداً كبيراً من كتاب ما بين الحربين قد انقادوا وراء دراسة تفسيرية لأنهم وجدوا في القرن السابع عشر الأدبي الفرنسي التعبير الأسمى للفن الراسخ والغزير ، الذي يضاهي التجارب الفردية لدروس الماضي العظيمة . لذلك نجد Gide و Valéry و Claudel و Maurras قد مالوا إلى طبيعة الكلاسيكية سعياً لإبراز الذات .

قبل كل شيء تفرض الكلاسيكية على الفنان تواضعاً سنياً أمام عملية الخلق . كما تنطوي على تجرد وخشوع أمام العمل الفني والنتاج الأدبي ؛ تجرد يعني أن الكاتب يدلي بوعود أكثر مما يدلي بتأكيدات . ومن حيث الأهمية له فهي أقل ، أن يعمل بعض الشيء من الجمال ـ من أجل الفن للفن وفي تناقض شامل مع الأهداف الأخيرة للكاتب الكلاسيكي ـ من أن يعبّر عن «محتوى كبير من الأشياء الحية»[3] ،

---

(١) V. - L. Saulnier: **La Littérature française du siècle Classique**, Paris, P.U.F. (Collection «Que Sais-Je?), 1943. P. 48.

(٢) Maurice Barrès, cit., par **la Grande Encyclopédie**. Larousse, Paris, 1974, P. 2957.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها Paul CLAUDEL

بشكل يحقق تطابقاً كاملاً بين ما يرغب قوله والطريقة التي يقول بها .

إن الكلاسيكية «فن الرصانة والتواضع»[١] . والبحث عن انسجام بين الفكرة والأسلوب التعبيري ، من غير أن تتدخل الإرادة أبداً في التضحية بالانفعال من أجل بلاغة الخطب .

أن تكون كلاسيكياً يعني «أن نفرح المقيم الداخلي الذي نسكنه فينا»[٢] . وقبل كل شيء أن تعبّر ببساطة عن اختلاجات القلب في مجمل تعقيداته . هذا «المقيم الداخلي» Habitant intérieur هو كائن مضطرب يتأثر بكل الحماقات والرغبات والإخلالات . فالرومنسي مثابر على إطلاق العنان لهذه الميول ؛ أما الكلاسيكي ، على العكس ، فهو يسعى إلى تنظيم قوى الرغبة عنده أو الانفعال ، إذ إنه يرغب في انتصار التنسيق والقياس على الرومنسية الداخلية .

لنسترجع كلمات Gide في قوله عن الكلاسيكية : إنها «رومنسية منضبطة»[٣] ، هذا يعني أنها تملك قوة ثابتة باتجاه تمالك النفس . ومع ذلك ليست مسألة انفتاح على عالم مغلق سوف تكون حدوده واضحة ودقيقة ، حيث المشاهد أو القارىء يرى أجنحة خياله مبتورة وعاجزة . إن النتاج الكلاسيكي يدأب بكامله على أن يوحي بما يرفض قوله . فيبحث في «تحويل الحياة بشكل أن توضح نفسها بنفسها»[٤] ، وهو بصورة أساسية «الفن المعبّر كثيراً بالكلام القليل»[٥] ، وفن الإيحاء الذي يميل نحو ثبات الانفعال ، كما هو أيضاً الستار المسدل والكتاب المقفل . فالكاتب لا يقول أبداً كل شيء بل «يستر ويمتص تداعي الأفكار»[٦] .

يلاحظ أن أدباء الرومنسية يبحثون لبلوغ النهاية ، في حين أن الكلاسيكيين

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها — André GIDE
(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها — Paul CLAUDEL
(٣) André CIDE cit. par **la Grande Encyclopédie,** Larousse, Paris, 1974. P. 2958.
(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها — Friedrich NIETZSCHE
(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها — André GIDE
(٦) المرجع نفسه والصفحة نفسها — Paul VALERY

ينشدون الكمال . إن ذوق الكمال هذا يدفع للترتيب والتنسيق وإلى تنظيم جذري للعمل الأدبي المتضمن لأشياء أكثر داخلية وأعمق . فكل ما تظهره الحياة من نقص وتفكك ، على الفنان أن ينظمه بواسطة الفن «ماهية الكلاسيكي في أن يأتي بعد ذلك ؛ لأن التنظيم يتطلب بعض الفوضى ليأتي من ثمّ فيحولها»[١] .

الكلاسيكية ليست إلاّ محاولة طويلة نحو التبسيط ، ومجهود فعلي لحل غموض أساسي . هي القوة الخفية التي تدفع الكاتب ، ليدأب بهذا الشكل اليقظ ومن دون ملل ، على تنظيم ما ليس ظاهرياً سوى اضطراب وبلبلة ، لأنه قد شعر وآمن بأن الشيء الأساسي ، هو توضيح الاستمرار ، وليكن باستخلاص استمرارية الزمن الوقتي والزائل ، والكشف عن الرجل الخالد من بين الناس على اختلافهم . لذلك يجب عليه أن يختار ويرفض من أجل أن «يبرز بسهولة ووضوح أكثر جوهر الإنسان»[٢] ، «لأن الإنسان بالفعل هو الغرض من دراسته ، ذلك الإنسان الدائم الذي أظهر رسوخه منذ أقدم العصور» ، الذي لا يقتضي كثيراً الطارىء ، حيث تخلى عن بعض الأشياء بدافع التضحية .

وجه القرن السابع عشر :

إن القرن السابع عشر أرستقراطي[٣] . وقد أوجد إطاراً مميزاً ، دار الأدب في فلكه وتمخض به ، فاتجه كلياً نحو الخاصة مدعوماً بالفلسفة العقلية ومبادئها ؛ مما أفسح بالمجال للكثير من الطروحات والعديد من التساؤلات التي تنتظر المزيد من الكشف والإيضاح والتعليل .

إن النتاج الكلاسيكي غني بقدرته على الإيحاء ، فهل يرضينا عموماً الصدى الذي يحدثه في قرّائه ؟ أي القراء وأي المشاهدين يثير ؟ هل كل القراء وكل المشاهدين ؟ «وهل أخطأ نيتشه عندما قال أن النتائج الكلاسيكي يعطي بعض الشيء ، آفاقاً حضارية للقلة من الناس ، وأن أصله أرستقراطي يبعده عن الكثيرين ؟» .

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها Paul VALERY

(٢) Charles MAURRAS CIT. par **la Grande Encyclopédie.** Larousse, Paris, 1974, P. 2958.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها Friedrich NIETZSCHE

لم يكن أدب الكلاسيكيين شعبياً قط ، ذلك أن الكلاسيكيين كانوا يقصدون إلى إرضاء السادة قبل البورجوازيين وسواد الناس . وهم يصرحون بأنهم لا يتوجهون إلاّ إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون ، إذ إن للشعر جمال لا تراه كل العيون . وقد حقّر الناقد الكلاسيكي «شابلن» من شأن الشعب ، ونصح صديقاً له ألّا يتوجه إلى سواد الناس لأنهم في الحقيقة لا يمثلون الشعب إذ هم ثمالته ، إنما يجب أن يتوجه الشاعر إلى الصفوة والسراة[1] .

وفي ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحي وضعف الشعر الغنائي ، وأمحت الذاتية تحت سلطان المجتمع الأرستقراطي . وقد ساعد الأدب على دعم القيم والتقاليد السائدة ، واعتمد الكتاب على الطبقات الأرستقراطية وعاشوا على هامشها ، وقد ارتضوا بمكان متواضع في المجتمع ، يعبرون فيه عن قيم لا تمثل حاجات طبقتهم الاجتماعية . فكان بذلك جمهورهم قليلاً ومحدوداً يحرصون فيه على نيل الحظوة ، ونتاجهم أرستقراطي يتوجه للقلة من الناس ويبتعد عن الكثيرين منهم .

ينظر القرن السابع عشر إلى المثال ، فيبحث في طمس آثار الفرد ، لكي يتسنى للنتاج أن يكون فيما بعد مشابهاً لحياته بقدر الإمكان . وهذا يعني إزالة الفرد ليستخرج الإنسان ، ذلك الإنسان السامي ، المتجرد ، في سبيل أن يكون حقيقياً كالحياة .

لكن هذا المثال الجديد يخلط بين معارف متناقضة . إذ إن علماء البيان في القرن السابع عشر قد احتقروا مختلف الفنون الأدبية للقرن السادس عشر بعد الاطلاع عليها ، لأنها لا تشكل أسلوباً ولا مذهباً حقيقياً[2] ، ليفرضوا من ثم قواعد أكثر دقة تقيد النتاج إلى قرون عديدة ، في قانون أكثر تشدداً ؛ ينتج عنه في وقت واحد ضيقه النسبي وكماله العظيم .

ويعتبر القرن السابع عشر نهضة فعلية في أوروبا بعامة وفي فرنسا بخاصة . وقد

---

(١) محمد غنيمي هلال : **الأدب المقارن** . بيروت ، دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢ م ، الطبعة الثالثة . ص ٣٧٨ .

(٢) فيليب فان تيغيم : **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** . ترجمة فريد أنطونيوس . بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٦٧ . ط ١ ، ص ٢٠ .

ظهر إبّان هذه المرحلة من التاريخ ، حركة كرد فعلي في كل الميادين ، مناهضة للاضطراب والفوضى ، فأعطى التعارض بين متطلبات النظام والميل القوي إلى الاستقلال ، لوناً مميّزاً لوجه هذا القرن .

تعريفات أخرى

أ ـ الاحترازات :

لا يتمثل عهد الكلاسيكية بالقرن السابع عشر ولا بعصر لويس الرابع عشر . إنه يضم إجمالاً عشرين عاماً (١٦٦٠ ـ ٨٠) ؛ زد على ذلك أنها أعوام مضطربة وغامضة . فلم يقضِ موليير على التكلف ، ولا قضت المأساة على الرواية الواقعية . ثم لم يكن هناك من انتصار كلاسيكي ، بل هيجان برزت منه الروائع الكلاسيكية كما يبرز الهدب من الزبد .

وما كان الفنانون الذين شهروا الكلاسيكية من مبتكري مذهبها . فعندما كتب موليير وراسين كانت أنظمة الأنواع الأدبية ، وتعاليم تقليد القدامى قد أعدت تماماً . وحين نشر بوالو في العام ١٦٧٤ الفن الشعري ، كان العهد الكلاسيكي قد اكتمل تقريباً ؛ فاتهم (برادون ، وديسمارت دوسان سورلان) فيما بعد مثل هذا البحّاثة بأنه لم يضمّن كتابه ، إلاّ الأشياء المعروفة جداً التي تفيد طلاباً ثانويين جهلاء ، ولكنه لا يعلم شيئاً جديداً .

لم يحصل في يوم من الأيام أن تكوّن لدى كبار الفنانين لعام ١٦٥٥ أدنى شعور بالعمل المشترك ، أو أدنى روح بالتعاون[1] . وهم بهذا ليسوا أقل اتحاداً بفضل تجانس الهدف والأسلوب . فليس الهدف إذن إعداد مخطط للنهج الكلاسيكي يسند إلى كل واحد إدراكه لخطة عمل نظامية ، بل المقصود هنا أن نعرض المذاهب الأساسية المستخرجة من كل معقّد للغاية ، لنساعد في تعيين مذهب كل عمل أدبي .

ليست صورة المذهب الكلاسيكي هي تلك الصورة الهادئة والنقية للعقل المنظم الذي غالباً ما قنّع وجهه . فقد أحسن بلسور Bellessort للغاية حين قال :

(١) أنصف F. Demeure حكاية **Quatre Amis** . إن الأصدقاء الأربعة الذين تكلم عليهم لافونتين في **Psyché** (أكانت ، أريست ، جيلست ، بوليفيل) ، ليسوا كذلك معه ومع راسين، بوالو وموليير . وقد اعتمدنا في هذه المعلومات على رسالة دبلوم قدمت في كلية الآداب الجامعة اللبنانية لترجمة كتاب «الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي» إعداد الطالب سمعان خليل . سنة ١٩٨٢ .

«توجه أسياد القرن السابع عشر لمخاطبة العقل خصوصاً ؛ والقلب أيضاً ، لكنهم لم يتوجهوا أبداً لمخاطبة الأعصاب» . وليست الدراما الرومنسية ، نقيض المسرحية الكلاسيكية بل «غينيول الكبير» ، وأجزاء معدته . لكن الكلاسيكية لا تعني الفتور ، فالحدة والشعور والسحر تتم وتموه العقل ؛ بل هي توازن بينه وبين ما عداه .

ليس الكلاسيكيون متحذلقين ، فلم يتظاهروا إطلاقاً بأنهم بحّاثون مع كونهم علماء . فقد ألحّوا على النقيض من ذلك على أهمية حكم الجمهور ، وعدم كفاية الاحترام السطحي للقواعد والصنعة ، أو لضرورات الإمتاع . لقد كانوا متهمين في أكثر الأحيان بالجهل وبحرية الفكر والخيال أكثر مما هو مسلّم به على أنهم أسياد الفن . ويبين ليسّنغ في فن مسرحية هامبورغ (١٧٦٨) ، وفي نقاط ست ، أن كورناي لم يفهم من قواعد أرسطو شيئاً على الإطلاق .

نضيف أخيراً ، أنه من العقم الفاضح ألاّ نؤسس المنهج الكلاسيكي ، إلاّ على مفاهيم **الطبيعة والمعقول** . فقد ألحّ كل من بوالو ، ولافونتين على هذه العبارات . ولكنهم بهرجوا كل الوجوه . منذ ذلك الحين أكد ڤولتير وهوغو ، هما أيضاً ، أنهما كانا يجددان الأدب بتأسيسهما فيه مملكة الطبيعة . فقد قال ڤولتير : «ويل لمن يحلل دائماً» . فالذوق الحقيقي هو ابن «الطبيعة» وليس ابن الفن . «فالطبيعة إذن قال هوغو الطبيعة والحقيقة» . وتخطّ ريشة سونتين وميريه ، ولابروبير دائماً الكلمة ذاتها . واعتقد زولا أنه يجدد عندما أسس **المذهب الطبيعي** . كذلك ما كان انتقاد ڤولتير لكورناي، وهوغو لڤولتير، والواقعيين لهوغو إلا باسم المعقول. فبدون شك، فهمت كل مدرسة بصورة مختلفة مضمون هـذه الأفكار التي ادّعت كشفها ؛ لقد عمّدت بهذا الإسم مثالها الأعلى الخاص بها . ولم يعد يفيد هـذا الإسم المؤكد للتناقضات لتمييز واحد من بينها . أما القول بأن الفكرة **الكلاسيكية في الطبيعة** أو في المعقول تستطيع تحديد المذهب الكلاسيكي ، سوف يعني بكل بساطة القول بأن الكلاسيكية يمكن أن تعرّف عن نفسها بنفسها .

ب ـ الانضباط :

بدأت الكلاسيكية مؤكدة على وجود حقائق لا تمس ، وسلطات جازمة ، وطبقات مقفلة . ففي الحقل السياسي (نجد) القانون ، والعقيدة ، والملك . وفي الحقل الديني لا خلاص خارج الكنيسة ، كلّ على دين وطنه Cujus regio, Ejus religio : فالإيمان واحد وثابت وقومي ؛ وسوف تلغى مراسيم نانت . أما في الحقل

الاجتماعي ، فإن مفهوم الطبقات متزمت ؛ إذا قدر للرومنسية أن تعيد الاعتبار للمنبوذين .

كذلك في الحقل الأدبي ، فإن النقيض ينشأ من رغبة كل واحد **بالحقيقة كما يراها هو** . فعندما أطلق لاروشفوكو مبدأ أساسياً ، فإنه لم يفتح الباب لمَن يدعم الرأي المخالف ؛ إذ لا يمكن تغيير المبادىء الأساسية .

فالأنواع الأدبية منفصلة بوضوح ومتدرِّجة كطبقات المجتمع[1] وها هو التدرج المنحدر (انطلاقاً من) الملحمة ، والمأساة ، والملهاة ، والراعوية ، والقصيدة الغنائية من (نشيد أو مرثاة) ، والقصيدة الهجائية ، والأشعار القصيرة (من أهجيات وبعض المقطوعات الرقيقة) .

متطلبات الخلود :

تصبو الكلاسيكية إلى تخطي زمانها ، كي تكون خالدة وشاملة ، نصباً أكثر خلوداً من البرونز Monumentum aere Perennius . فكما أن هناك حقاً وخيراً ثابتين ، وخالدين ، كذلك هناك جميل خالد . هو ذاك الذي يذهل العقل ، الوحيد بين قوانا الذي ليس بفردي ولا فان . إنه جمال الحق وإشراق البداعة .

وبغية القيام بعمل خالد، يتوجب اتباع قواعد مبنية على أسس عقلانية، لا على أسس من السلطة. يقول دوبنياك: «يلزم العقل كل الناس كونه مماثلاً هو بذاته في كل مكان» . يجب بعد ذلك ليس فقط دراسة الدرجات السريعة الزوال ، أو الديكورات العابرة ، أو حالات النفس الداخلية ، والشخصية واللاقواصلية ، بل الطبيعة العميقة والدائمة ، أي بالتالي الطبيعة النفسية للإنسان ، إنسان كل زمان ومكان . فعلينا أن نتخطى ذواتنا بإغفالها ، وأن نتخطى زماننا دون إغفاله ، وأن نصور في إنسان عام ١٦٦٠ الإنسان النموذجي . من هنا تعرض لنا **الطباع** ، **وهوراس** ، **وأندروماك** ، **والبخيل** (البخيل ، وليس هارباغون) نماذج اجتماعية من القرن السابع عشر ـ وتحت هذا القناع ـ لطباع معترف بها دائماً ؛ إذ يحمل الممثل المأساوي تحت أوشحته كممالق فرنسي ، روح شغف لكل العصور .

---

(١) تنقّح الكلاسيكية دوما مفهوم الأرسطوطاليسية بالطبقات المتباينة . ولا يوجد هنا أبداً انتقال من نوع إلى آخر .

ج ـ التقنية :

هناك جمال خالد ، فأين نجد مبادئه ؟ لعلنا نجدها في الأعمال الأدبية التي كرسها الإعجاب القديم والمتوالي للعصور طبقاً للمسلمة الآتية : قد تكون الأعمال الأدبية الحديثة المكللة بالنصر أو غير المكللة إما جيدة أو رديئة ؛ لكن واحداً من الروائع الأصيلة كالأنيياذة وايفيجيني يستطيع أن يعيش ألفي سنة دون أن يبرح الإعجاب العام . اتبعت إذاً هذه المؤلفات القواعد الجيدة . باعتبار أن عملاً أدبياً يصبو إلى الخلود يختار نماذجه من محك الزمان . وينبغي البحث عن أسيادنا من بين القدامى ، لأن الوقت تسنى لهم وحدهم لإثبات قيمته ، ولأن اكتسابهم لمرور الزمن يعطيهم ضمانة للتفوق[1] . وسوف نطلب منهم المواضيع ، بل الوصفات التقنية للأنواع الأدبية خصوصاً (راسين و «أوربيد» لافونتين و «ايزوب») . فالتقليد لا يمت بأية صلة للتعبّد ، إلا بالقدر الذي نحن به مستعبدون اجتماعياً بفعل خضوعنا لقانون ما ؛ وكل فنان يبقى أصيلاً ؛ كذلك لا يتشابه رجلان لمجرد احترامهما القوانين نفسها .

سوف نجد سبباً آخر لهذه الإرادة في استعادة الكنوز السالفة ، إنه الحاجة في التعمق . إن كل مَن هو كلاسيكي يعترف مع لابروبير بأن كل شيء مقول ، بل يضيف لقد جئنا مبكرين[2] . فعلى كل عهد أن يردد الحقائق العميقة . فقد كان للكلاسيكية هذا الطموح أو هذا الغرض ، وذلك على ذمة شهادة التاريخ ، في أن يرددها جيداً إلى حد أصبح التعبير عنها خالداً . إلى هنا يعود عطر النموذج الذي نشتم رائحته في كل أعمالها الأدبية . ومن هنا تنبؤ البعض ، وقلة صبر البعض الآخر في قراءتها .

فمن النتاج الأدبي القديم والقيِّم يتم إذاً استخراج قواعد الفن الأصيل ، هذه القواعد التي لخصها بوالو فيما بعد . إنها شروط غير كافية (يلزمها الإلهام والموهبة الطبيعية) للعمل الرائع لكنها ضرورية «فلا تقوم قائمة لعبقرية بدونها» . وإن أكثر هذه القواعد تزمّتاً هو التمييز المطلق بين الأنواع ، فلكل نوع متطلباته التقنية الخاصة به . أخيراً يجب احترام اللياقات من مثل ملاءمة الموضوع ، والجمهور ، والتقاليد . ثم

---

(١) راجع بصورة خاصة La VIIème Reflexion لبوالو حول لونجان .

(٢) «التناقض الإنساني يقول ألان Alain ، هو بأن يقال كل شيء دون أن يفهم شيء» (Propos, 20 Octobre 1922) .

إن مفهومها موروث من **اللياقات القديمة** . علماً أنه يجب اختيار وتحديد الموارد بدقة متناهية بحسب مقتضيات الموضوع المعالج ، إن من القارىء المحتمل ، أو من الأخلاق . أضف إلى ذلك أن هذه المتطلبات حسب الحالات ، فإما أن تقوي القواعد التقنية وإما أن تلينها .

د ـ الهدف :

ليست الكلاسيكية مدرسة مبشرين ، كذلك ليست مدرسة هوايات ، بل إنها مدرسة أخلاقيين . تتراوح بين الإرشاد الخالص واللعب البسيط . إنها مهتمّة بالتعليم . وقد قال الفطن فنلون : «يجب علينا ألاّ نتكلم إلاّ بهدف التعليم» ؛ وهكذا ، يؤكد راسين استناداً إلى أرسطو وخلافاً لنقّاد المسرح ، بأن المأساة تساعد على تطهير الأهواء (تنفيس) . وفي شأن الإمتاع ، قال موليير أنها : «القاعدة الأهم من بين كل القواعد» . إن هذين الشرطين متلازمان إذ إن الهدف هو التعليم ، والطريقة هي الإمتاع . ويقول لافونتين : «يحمل تعليم الأخلاق الخالص السأم ؛ بينما تمرّر الحكاية معها الإرشاد» . ولا ترانا نجد تعريفاً آخر لفصاحة بوسوييه خصوصاً في التأبين . لذلك يجب تقديم الإرشاد مزيناً ببعض المفاتن ، بلا تفريط بالمعنى لصالح الزخرفة . كذلك ، يقول لوكراس ، فلا نعرض الإبسنت المر للولد إلاّ في قدح محلّى الجوانب بالعسل ، فيجعله هذا الخداع يبتلع الدواء . يجوز الاعتقاد أن في عرف راسين ينتهي الفن بالتغلب على الغاية الأخلاقية ؛ لكننا لسنا على حق في التأكيد بأنه قدّم هذه الغاية الموجبة للعبرة كستار ملائم .

لا يمكننا التعليم إلاّ عن طريق الإمتاع لأن الإنسان ما هو إلاّ روح محض ، إنه مسكون من جسد وروح ، والمأساة بكاملها متأتية من اتحاد الطبائع . هو بطولي وسافل ، عظيم ومتذلّل (قوي بالله ، ضعيف بدونه ، قال باسكال) ، ذاك النقاهي الأزلي الذي يتصارع فيه الخير والشر في نزاعات متتالية .

هـ ـ تناسق وتأدب :

أراد الكاتب الكلاسيكي أن يؤنسن إلى أمد بعيد ، لذا فقد توخى رضى الجميع . كذلك فقد أبى على نفسه مضاربات المختبرات ، بل أراد أن يضع مناظرات الاختصاصيين التقنية ـ غالباً لاتينية أيضاً ـ في متناول جميع العقول ، وفي متناول الرجل الشريف . فكما عمم ديكارت الفلسفة ، عمم باسكال اللاهوت ،

وبوسوييه التاريخ والدفاع عن الدين . ولسوف تشير **الموسوعة** في القرن الثامن عشر بأشكال متنوعة إلى متابعة مثل هذا الجهد . فيكون العمل الأدبي المكتمل سهل المنال وواضحاً ، ليس وضوح النظرة الإجمالية السطحية ، بل ذاك الوضوح الذي يفوز به تحليل دقيق للفكر والتنميق الغنيّ للجملة . فاللغة الكلاسيكية فقيرة (لم يستعمل راسين سوى ألف أو ألفين من الكلمات) ، ودقيقة من حيث خصائص المفردات ، والاهتمام بتراكيب الجمل . فالشاعر مدبّر جيد . إن أهم قاعدة في أساليب الإنشاء ، هي قول أكبر قدر ممكن من الأشياء ، في أقل قدر ممكن من الألفاظ . هذه هي أهم تعاليم الكلاسيكية . إذ تعتبر المسرحية مسهبة ، عندما تحصي أبياتها الألفين ؛ ويكون المثل السائر طويلاً ، عندما يصل إلى ستة أسطر . فيمكن أن يقوم نتاج كل كاتب في مجلّدين اثنين أو ثلاثة . (وفي هذا المجال) يشير ڤولتير الكلاسيكي بألّا «نقول شيئاً لا فائدة منه» . فالرصانة قوام الأدب . ومقياس الكلاسيكية هو القدرة على الإيحاء[1] . من هنا يتأتى كون فضية المثال الكلاسيكي شكلية خالصة . إنها منهج في الإيجاز .

بساطة ، وإتقان ، ورصانة ، وتناسق ، تلك هي أمّهات الصيغ التي تعرّف الكلاسيكية . ونرى ما هو مدين من هذا المذهب إلى ديكارت (متطلبات الخلود) ، وللعلماء (القواعد) ، ثم للمسيحية (الإنسان المزدوج) ، وللمتحذلقين والصالونات (رصانة وتأدب) .

فلنحذر من أن تحجب الأشجار أرض الغابة عن أنظارنا . إن جوهر التعبير الكلاسيكي هو في الدوغماتية ، وأكثر من ذلك في الكثافة . فقد تناولت غير مدرسة في البحث ، كل أفكار الكلاسيكية المغايرة ، وكل مبادئها الأخرى ، ولنبدأ بالرومنسية ، التي رفعت صوتها عالياً بالمعارضة ؛ ولسوف نكشف الرومنسية عند الكلاسيكيين ، والكلاسيكية عند الرومنسيين . فمن مدرسة إلى أخرى تبقى بعض المقومات مستمرة ، وهي بكل بساطة المقومات الأساسية لهذا الفكر . يبقى أن يعرّف نقيض الكلاسيكية بكل جدية بالفردانية الفوضوية ، والغزارة المعروضة .

بعد كل هذه التعريفات المسهبة قليلاً ، نستطيع أن نحدد خصائصها النظرية التي ثبتت واعتمدت في كل الدراسات لجيل مهم في العصور النهضوية .

(١) يقول موسيه Musset بصفته كلاسيكياً : «ما همك من المعركة ، إذا كان بريق السيوف يسمح لنا برؤية المحاربين في الظلمة ؟» (إهداء La coupe et les Lèvres) . فبهدف عظيم للإيجاز يتأتى ما يمكننا اكتشافه في الكلاسيكية من ميل نحو التجريد .

ثانياً : خصائص الكلاسيكية

لقد شبّه اليونان الفكر الأدبي بعربة يجرها جوادان هما الشعور والخيال ، ويقوم على قيادتها حوذي حاذق واع ، هو العقل .

لا ريب أن في ذلك تأكيدَ حضور العناصر الثلاثة التي يقوم عليها الإبداع في النشاط الإنساني : الخيال ، العاطفة والعقل .

وحضور هذه القوى في الصورة الإغريقية يؤكد عدم التوازن بين العناصر باعتبار أن العقل هو قائد تلك العربة وفي يده زمام الأمور وضبط جماح المخيّلة والشعور حتى لا يختلّ مسلك الشعر ، وفق ما فهمه اليونانيون ومارسوه في سلوك أصولي كلاسيكي معروف .

وإذا أنعمنا النظر في الآثار الكلاسيكية ، تبين لنا أن العقل هو القائد الأساسي في الوجود الأدبي وما عداه فهو الظل الثانوي المرادف له ، من هنا يصح القول بأن جذور المذهب الكلاسيكي تقوم على الإبداع الفني وعلى الانسجام الـواضح بين العناصر الثلاثة أعني العقل والعاطفة والخيال .

ولا نحتاج إلى دلائل على أن الاتجاه الكلاسيكي في الفن والأدب إنما يقوم أساساً على هذا التوازن ومع ذلك سنتنـاول هذا الأمـر في فصل لاحق بـالمقارنـة والاستنتاج لندرك الأثر في كل أبعاده .

إن مذهبي ماليرب وتلميذه في هذا السياق بالزاك هما من الأسس المهمة في الفن الكلاسيكي ، بمعنى أن هذا الفن هو تعبير وليس خلقاً . بيد أن لوسائل التعبير ، في الفن ، تأثيراً جلياً في الأشياء المعبَّر عنها ، ولا نغالي فيما نسبنا من تأثير إلى هذين المشرّعين في الفن الكلاسيكي عموماً . والفرنسيون يدينون للإيطاليين بكل

شيء إذ كانوا قد سبقوهم بحوالي مائة سنة تقريباً ، أما المصدر الوحيد لأفكارهم فهو كتاب «الشعر» لأرسطو ولقد درس الفرنسيون باعتناء المؤلفات الرصينة التي جمعها الإيطاليون وبعد ذلك توصلوا في مدى ثلاثين سنة ١٦٣٠ - ١٦٦٠ إلى تكوين هيكل مذهب متجانس وتعلقوا بمبدأ عظيم واحد : هو العقل . أما كبار العمال في هذا البناء فهم : شابلان ، دوبينياك ، لاسناردبين ، الأب دايتي ، ومسكوديري ، وفوسيوس المشرع الهولندي والأب لوموان والأب فافاسور . و[1] كورنييه المعارض أما بوالو فلم يكن سوى كاتب جمع هذه المبادىء وجعلها في متناول الجميع .

أما الجديد في طريقة هؤلاء المشرعين فيقوم أولاً على عدم التنقيب عن القواعد في أعمال الأقدمين الفنية ، بل في البحث عنها في كتاباتهم النظرية ، وبعد استخلاصها ، كانوا يسعون إلى إعلانها وتبريرها من هذه المؤلفات ، معتمدين على كتاب الشعر لـ «أرسطو» كمصدر وحيد لأفكارهم . وبرزت ثلاثة أسماء في فرنسا سمحت دروسهم بإقامة مذهب كلاسيكي هم فيدا وسكاليجر وكاستلفترو . ولا يخفى أن الفرنسيين مدينون للإيطاليون الذين سبقوهم في هذا المجال حوالي مائة عام تقريباً . أما شابلان فقد كان أول مَن وعى وعياً تاماً ، المبادىء الكبرى للمذهب الذي سيتكون . ومنذ سنة ١٦٣٠ بدأ بنشر هذا المذهب في المجتمع الأدبي .

ومن مختلف مؤلفاته ، تنبثق بعض المبادىء الأساسية للمذهب الكلاسيكي : كـ «احترام القاعدة ، عبادة العقل والأقدمين وقاعدة الوحدات» . ونشر الشاعر «لامسناردبير» (١٦٣٩) الجزء الأول من كتابه «الشعر» المتعلق بالمسرح .

وكان «سكوديري» غيوراً على قاعدة الوحدات . أما «دوبينياك» فإنه لم يشرّع إلا في حقل المسرح فاعتبر أول تقني للمسرح في فرنسا على الرغم من أنه لم يكن رجل مسرح .

ونشر الأب لوموان (١٦٥٨) «دراسته للقصيدة البطولية» مفتتحاً فيها ملحمته (القديس لويس) التي أظهرت أفكاراً جديدة عن الفن الملحمي .

كان «كتاب الشعر» لأرسطو الينبوع الأساسي الذي استقى هؤلاء النقّاد من معينه . ففي أواخر القرن السادس عشر ، كان النقّاد الإيطاليون قد درسوا هذا الكتاب

---

(١) P.h. Tieghem Les grandes doctrines littéraires. en France P. 30-31.

بشكل صافي وأضافوا عليه خارجين عن مبادئه غير مرة . بيد أن عمل النقاد الفرنسيين كان في التصفيف والتنسيق والتمهيد والتنظيم والتوضيح واستخراج المبادىء العامة . وبدا لهم أنه قبل البحث عن حسن الكلام ، ينبغي عليهم الاهتمام بالتفتيش عن مبادىء العمل الفني .

وبعد ، فقد أضحت النظرية الكلاسيكية أكثر نضجاً ونمواً ونشأ تفاعل بين النظرية المجردة التي خاض غمارها أولئك المنظّرون والأدباء الذين كانوا يضعون تلك المبادىء موضع التنفيذ .

غير أن ثمة مجموعة من الأسس وقع عليها شبه إجماع نحاول استعراضها لأنها اعتبرت بمثابة الخصائص العامة للمذهب الكلاسيكي .

أولاً : محاكاة للقدماء[1] :

إن محاكاة الأقدمين هي المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي ، يعزون ذلك إلى أن القدماء قد عرفوا أسرار الفن ونقلوا نماذجهم عن الطبيعة ، بعد أن أزالوا منها شوائبها ، ثم تطوروا من خلال تجاربهم واهتدوا إلى أساليب تقنية عميقة وسبلاً تجسّد التجارب . والكلاسيكي يحاول أن يختصر تجارب الأقدمين محاولاً إكمال شوطهم . إلا أن التقليد في الفن لا يعدو المرحلة العابرة التي ينهض الإنسان بعدها للتجديد ، معانياً الأشياء بمعاناته ، مكتشفاً الأبعاد والأساليب الخاصة به . فالفن يباين العلم في طبيعة الموضوع بين كلٍّ منهما . فالموضوع العلمي يتجمّد بعد أن يتحدد ، أما الموضوع الفني ، فإنه دائم التجدد لأنه يتصل بالنفس وانفعالاتها . فمثلاً منذ أقدم العصور عالج الفن الحب ولم يخلص فيه إلى الكلمة النهائية ، وحتى الآن ما زال الشعراء والكتّاب على السواء يعالجونه كأنه ذو صفحة بكر ، لم يخط فيها قلم ولم تداعبها ريشة . فالتجديد يتولد إذاً من الموقف النفسي ، ومن الرؤيا العامة للوجود ومن الانفتاح على عوالم جديدة بكر . وهكذا ، فإن التجربة الموضوعية أدركت من أصقاع النفس ما قصرت عنه الكلاسيكية لأنها لم تقف عند الحدود التي رسمها لها العقل ولم تتقيد بحدود الحاسة الواحدة وإنما أذابت الحواس كلّها في حاسة نفسية واحدة ؛ تخطف الصورة بها فيما وراء أسوار العقل المفسر ، والمقرر والواعي . ثم

---

(١) إيليا الحاوي = الكلاسيكية ، دار الثقافة ، بيروت . بلا تاريخ .

وردت السريالية فتجاوزت الرمزية إذ ولجت إلى عالم الشـذوذ والهلسنة والتنـاقض المطمور في لا وعي النفس .

والمتفحِّصُ لأدب الكلاسيكية ، يجد أنه أدب مقيّد مقهور على أمره ، فاقد الحرية والمبادرة . ينطق الأديب فيه بنصف صوته أو بعضه . ولقد تبرر هؤلاء على محاكاتهم للقدماء بالقول : «إذا كانت غاية الفن هي تقليد الطبيعة فإن الطبيعة غير قابلة للمحاكاة بذاتها ، وذاك أن النماذج التي تؤديها تظل جزئية ، مشوبة . والفن هو الجمال والجمال هو الكمال ، والطبيعة ليست كاملة ، وإنما الفن هو الذي يكملها ، إذ يحذف منها ويضيف إليها ويسلم شتاتها المتفرق ، المتناثر في الوجود . ولقد قام القدماء بعمل الاختيار والتأليف ، أي أنهم فكوا الطبيعة وأعادوا بناءها من جديد ، فغدت طبيعة كاملة بريئة من شوائبها وعندما يقلد الأديب القدمـاء ، فهو إنمـا يقلد الطبيعة الكاملة التي استخرجوها من الطبيعة الناقصة والمشتتة» .

ولا نودّ هنا الخوض في صوابية هذا الرأي . إلا أننا نستطيع القول أن العصور المختلفة اتفقت على الإعجاب بالأدب القديم مؤكدة قيمته ، مكرسة إياه مقياساً لكل أدب آخر ، والكاتب إذ يحتذي عليه إنما يحاول أن يحاكي المثال الأعلى للفن . وقد حاول هؤلاء التناسي بأن العبقرية لا تحتاج إلى قواعد من خارج ذاتها ، لأن القواعد تُسْتَمدّ من الآثار التي تبدعها العبقرية ولا تُفرض عليها فرضاً . فالمسرح الحـديث تجاوز المسرح الكلاسيكي ، لأن الصفة الأولى للعبقرية هي الخلق والإبداع ومن دون ذلك تفقد مبررها .

ثانياً : العقل :

العقل هو عنصر الخلود في الأدب وليس أداة للتقرير وللتفسير وحسب وإنما وسيلة للتعمق والنفاذ إلى نهاية مطاف التجـارب النفسية وهـو الذي يحـد الانفعال بحدود الجدية والمسؤولية أمام الحقيقة النهائية المجرّدة . والتجربة الكلاسيكية هي التجربة العاقلة بمعنى أنها لا تفسح للوهم الشعوري بتزييف الحقائق . فكل ما لا يسيغه العقل الهادىء الرصين تنبذه الكلاسيكية . لهذا كان الأدب الكلاسيكي أدباً تحليلياً ، تكبت فيه الذاتية وينبري نوع من الموضوعية التي تجعل تجربة الفرد تنبذ الطارىء والعارض والآنيّ فيها لتبقي ما هو عامٍ وثابت ودائم فوق الزمان والمكـان والفرد وهوس الانفعال واليقين الهائج السريع التعفّي والزّوال .

والعقل يكبح جماح شرود الخيال ويهب الانفعال التعادل والاتزان لهذا لا نعثر

في الأدب الكلاسيكي على صور مظلمة متولدة عن الرؤى والأبعاد الماورائية .

فالكلاسيكية تأنف من القول مثلًا : إن قدوم الحبيبة يُنْبت الزهر ويحرك الصخر . كما هو مأثور في غير شعر معاصر . ذاك أن العقل يرفض هذه المعادلة ويجد أنها تولدت في النفس تحت وطأة الانفعال المغرق في ذاتيته ، المهووس الفاقد الرؤيا الفعلية .

هذا كلام تضاءل فيه رصيد العقل ، فطفر وكفر والعالم الخارجي يكاد أن يقيم على حالة واحدة في واقع الأدب الكلاسيكي ، هو عالم ثابت مُقرَّر ، مُحَدَّد ، مُكَرّر ، وكل ما يضيفه الأديب عليه ليس سوى تُرَّهاتٍ وأباطيل .

الكلاسيكي لا يصف الليل والقمر والصباح والزهر والبحر ولا يلمُّ بالفصول لأن عالم الحقيقة الأدبية ، بالنسبة إليه ، هو عالم النفس بكلّ قواها ، على أن تكون خاضعة ، كلها إلى سلطة العقل . وخشبة المسرح الكلاسيكي هي خشبة شبه عادية ، هي خشبة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، لأن الخشبة هي مظهر خارجي زائف ، لاحداث تجري عليها بالافتراض ؛ وإنما هي تجري فعلًا في النفس .

وإذا كان هؤلاء قد أَنِفوا من الألوان في الإخراج فذلك لأنهم رفضوا تضليل المشاهد بالتعاويذ الإيمائية التي تصرفه عن المشاركة في التحليل الداخلي الذي يقوده العقل . ويمكننا القول أن الكلاسيكية ليست أدباً إيحائياً ، وإنما هي تحليلي تتنامى به التجربة فيما يتفحص الفكر ضميره ويصفي حسابه مع نفسه ومع الحياة . وعلى العموم ، فإن الكلاسيكيين لا يؤمنون بالأدب الذي يبث حالة غامضة لأن سبيلهم إلى ذلك هو العقل الذي لا يُخْدَع بالزائف والآني بل يقبض على الحقيقة الملموسة .

ثالثاً : الخيال والانفعال :

عندما تكلّمنا على دور العقل أوضحنا بعض الشيء علاقة هذا الأخير بالانفعال ، أما علاقة الانفعال والخيال والعقل في الأدب الكلاسيكي فتلك هي الصورة الموجب إيضاحها الآن .

العقل هنا ، هو الذي يخلص إلى المبادىء والحقائق الثابتة ويهدف إلى الموضوعية . أما في الأدب فإنه يتخذ شكلًا متغايراً إذ لو حافظ على طبيعته التجريدية

لأحال الفن إلى علم . وهو ينخرط ويتحد بالانفعال والخيال فيزول مظهره ويستمر جوهره في الأدب . غير أن طبيعة العقل تناقض طبيعة الانفعال في المبدأ . فالعقل واضح والانفعال غامض والأول ينزع إلى الديمومة وهو بارد والثاني شديد الحماسة يأخذ بالطارىء . فالتناقض إذاً واضح بين الثابت والمتحرك وبين الواقعية والمثالية وبالعقل يقاس الشكل الخارجي والاحجام ، والانفعال مقياس العالم الداخلي هوى النفس ومتنفّسها ومبدّلها. أما الخيال، فهو تلك القوة التي تستحضر الفن كحدقة داخلية تتصل بها قوىً إبداعية تجعلها قادرة على تجسيم الأشياء المعنوية ، وتجسيد الرؤيا أي أنها تتمثل العواطف التي تكون متحدة في النفس ولا انفصال لها عنها ، تتمثلها بنوع من الرؤيا ، فيرى المرء من خلال مظاهر حسية مظاهر أخرى ذات دلالات أعمق وأصدق من كل دلالة حسية مبذولة .

وبنتيجة ذلك نستطيع القول إن أصل الإبداع في الفن هو الانفعال أي ذلك الشيء الذي تعانيه النفس بالحتمية ، ولكن الانفعال لا يكفي لوحده إذ لو اقتصر عليها لما كان له أن يتلمس الحقيقة الصامدة ، فهو بحاجة إذاً إلى العقل الذي يشذبه ويأخذ بيده بعيداً من الشطط . أما إذا طغى الخيال عليه أحاله إلى ما يشبه الخرافات والأساطير . أما الكلاسيكيون الذين أخذوا بجانب العقل فقد جعلوا له السيادة ومثلوا الأدب بعربة هي الخيال يجرها فرس جموح هو الانفعال ويتولاها حوذي هو العقل . وذلك يعني أن كل ما لا يعيه العقل لا يلج في حرم الفن . أو كما قال بوالو الناقد الكلاسيكي الشهير : «كل ما نعيه جيداً نعبّر عنه بوضوح» وبسيطرة العقل على الأدب يكون الشاعر قد فقد بداهة الانفعال .

فالشعر الكلاسيكي هو أدنى إلى النثر منه إلى الشعر ، وكلمة نثر تحمل معناها القاموسي وتعبر عن فكرة وقد تخطف الصورة الشعرية ، عندما تتحد بالخيال ، تخطف فيما وراء العقل . وإذا كان الأدب الكلاسيكي هكذا فما هي قيمته الفنية ؟

قيمة الأدب الكلاسيكي :

تتولد قيمة الأدب الكلاسيكي من الأثر منذ بدايته حتى نهايته . وقد عبّر هذا الأدب بلغته وأبيات شبه نثرية عن حالة تبدع أجواء الشعر بالمواقف والعواطف التي تفصح عنها . ولنا على ذلك مثال مسرحية «أندروماك لراسين» وإذا قيّمنا هذه المسرحية بالنظر إلى طبيعة الصورة ومدى حلولها في غيب النفس وروح الخيال لتضاءلت قيمتها .

أما إذا تناولنا تلك القيمة بمجملها فإن المواقف التي تفصح عنها والعواطف التي تصحبها تثير فينا الشعر .

فالانفعال الذي كتبه العقل الكلاسيكي تنفس وأوضح ذاته من خلال المشادة القائمة بين الأشخاص في مصائرهم ، وفي ذروة الأزمة المسرحية وأن معظم الأشخاص يستحيلون إلى ما يشبه الشعراء ، لأنهم يكونون قد خرجوا عن طورهم وانبرت من بئر نفوسهم تلك العواطف المشتتة المنبوذة فيكون الموقف شعري العقل الهادىء ويطفر طفرة في الانفعال والحماسة .

فالكلاسيكية لم تولد شعراً صافياً وإنما الشعر الذي أوفى إلينا منها إنما هو ليس شعراً وليس نثراً بل بين الحالين .

يأخذ من الشعر الإيقاع والوزن والقافية وبعض الشجو والصور ومن النثر الفكرة الثابتة والواضحة والصورة ذات البعد الواحد والرواية . ولنحدد الشعر الكلاسيكي فنقول إنه شعر مسرحي له طبائعه الخاصة به . يعبر في مجاز العقل ، ويستظل بخيال إلا في حدود خفرة ، كما أن الانفعال يتنفّس فيه تنفساً أصم من تصرف الأشخاص الواقعين في حبائل مصائرهم ذاك أن الكلاسيكيين لم يكتشفوا اللاوعي أو ربما اللاوعي لم يكن قد اكتشف في زمنهم ، وكانوا يحسبون أن التصرف الإنساني يجري على سياق واضح ونهج مفهوم ، ولم يدركوا أن حقيقة النفس ليست في الزبد الفاشل الذي يقبضه العقل بل في تلك الأعماق المدلهمة التي لا يطالها العقل ولا ينالها بمنال .

الشعر الصافي يتم في لا وعي النفس ، وهو لا يعارض العقل ، لكنه لا يستسلم له ، الشعر الصافي يصهر العقل ويذيبه في روحه كما يتحد بالخيال فتتكون في النفس حالية كلية ، تتحدد بها عناصرها كلها ، فيتولد النغم الذي هو نتيجة لتآلف النفس وانسجامها وحلولها ، بعضها في بعض من دون أي تمايز بين عناصرها ، كما هي مأثورة في عالم الوعي والإدراك .

أما المذاهب التي خلفت الكلاسيكية فناقضتها وتخطت حدودها وعرفت أن أصل التجربة الفنية هو في هدم أسوار العقل وتجاوزه من دون مناقضته ، فالفن الكبير هو وراء العقل ، في تلك التخوم التي تكون فيها الحقيقة موجودة بذاتها ، لا يُعرَّفُ عنها بتعريف ولا تُوصَفُ بوصفٍ ولا تقام عليها البيّنة . ولا غرابة في ذلك فإن من

الكتّاب المسرحيين مَن يتوسّلون الأسلوب المترجح بين النثر والشعر موعزين بذلك أن للمسرح أسلوبه الخاص به أي لا هو شعر ولا هو نثر . وإنما يجلس بينهما .

رابعاً : علاقة الفن بالعبقرية :

العبقرية ليست سوى الموهبة الطبيعية أو ذلك السر الذي لا قِبَل للعقل بفهمه وتحديده . وقد عالج الكلاسيكيون مشكلة العبقرية وعلاقتها بالفن فأدركوا أن العبقرية تقصر عن مستوى الإبداع الذي أدركه الإنسان المعاصر وعليه أن يتطعّم بالفن وهم يفهمون به تلك القواعد المقررة . وتحديداً لهذه العلاقة أورد الكلاسيكيون النص التالي على لسان أبولون ، إلّه الشعر :

«هناك مَن يؤمنون أنه لا طاقة لهم على نظم الشعر من دوني ، ويعتقدون أني مضطر أن ألبّي أي نداء يرسل إليَّ ، في اللحظة المؤاتية ، ويكفي لذلك أن يُصَفِّر لي قليلاً ، لكي يصبح أحدهم شاعراً ، لهؤلاء أقول : لا تستدعوني إلا لكي تطلعوني على رسم جميل وتطلبوا مني بعض المساعدة على إنجازه ، عندئذ أساعدكم بكل رضى» .

أراد الكلاسيكيون بالفن تلك الدُربة أو التقنية التي تصقل الموهبة وتدعها تفيد من تجارب الآخرين . والفنان الكلاسيكي ، قلّما يكل أمره إلى الوحي والإلهام ، كما سيفعل الرومنسي فيما بعد ، تراه يدرس موضوعه ويتثقف عليه في بطون الكتب ، آخذاً المعلومات التاريخية من مظانها ، متعمقاً في البعد النفسي الذي ينطوي عليه الموضوع ولا يدع للوحي إلا وثيقة النظم الأخيرة : «كان راسين يقول : انتهيت من إعداد المسرحية ولم يبقَ لي سوى النظم» . فمن الطبيعي أن المبدأ الفني الذي يكل أمر الإبداع إلى الوحي يناقض المذهب الاتباعي الكلاسيكي في الجوهر . فالمذهب الكلاسيكي القائم على العقل يأنف من الأخذ بالوحي ، أي بالقوة الغامضة الكامنة في النفس . فالوحي هو ضد العقل ، يُوهم بأن في النفس قوى غامضة هي أقوى من العقل وغير خاضعة لسلطته وهذا ما لا يقر به أتباع هذا المذهب .

«العقل النافذ المتأمل هو الذي يُبدع الشعر وليس الوحي ، فالفنان سجين نظام لا يمحى ولا يزول» .

خامساً : قواعد الفن الكلاسيكي :

بما أن العقل هو المدبر الأساسي للفن فقد وُضعت قواعد ضابطة قيّم على مفهومها العمل الفني الكلاسيكي .

١ ـ الوحداث الثلاث :

قال أرسطو بوحدة الموضوع . والواقع أن الكلاسيكيين أفادوا من هذا . لكن أرسطو فسّر هذا المفهوم بقوله ليس معنى ذلك أن تعالج التراجيديا سيرة شخص واحد لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدَّ له من الأحداث التي لا تؤلف وحدة وإنما تنشأ هذه الوحدة عن كون الموضوع نفسه واحداً كاملاً ، له بداية وذروة ونهاية . وتماسك الأجزاء بحيث إذا نقل أو سقط جزء منه انفرط عقد الكل وتزعزع ، لهذا ، فإن أسوأ التراجيديات هي أحفلها بالحوادث العارضة التي تتوالى على غير قاعدة من الاحتمال والضرورة .

ووحدة الموضوع هذه هي الوحدة الانفعالية ، فلو نظرنا في واقع الشخص المسرحي لألفينا حياته تمتد في الزمن نحو ستين سنة فيما يوجز العمل المسرحي حياته بما لا يزيد على ساعتين تقريباً فأين سقطت تلك السنوات ؟ إن ما سقط لا شأن فنياً له لأنه غير متصل بحركة الانفعال ولا شأن له بـالمعانـاة التي تخضع الضمير وتتنازع فيه .

والوحدة الفنية هي التي تمنع الكاتب من الاستطراد إلى الجزئيات والتي حدثت مع الإنسان . وقد لا يتضح لنا معنى هذه الوحدة إلا بعد إلمامنـا بمفهوم وحـدتي المكان والزمان الملازمتين لوحدة الموضوع .

نسب نظريـو النهضة وحدة الزمان لأرسطو ، ذلك لأنه أشار إلى أن التراجيديا تجنح إلى حصر مداها في دورة شمسية واحدة بينما لا تتقيد الملحمـة بحدود في الزمن . وهنا إشارة إلى أن الأغارقة كانوا يتوسلون أغاني الجوقة للتعبير عن مـرور الزمن .

لكن الأعراف جرت على القول بالوحدات الثلاث .

أما وحدة المكان فقد أتت بالتلازم ووحدة الزمان . فالزمن القصير لا يقتضي التجوال الكثير في الأمكنة ولعل المكان الفعلي للمسرحية هو النفس وليس المكان الخارجي إلا تعويذة زائفة للتدليل عليه . وهكذا ، فإن أشخاص المسرحية يتصارعون مع نفوسهم ، والمسرح المادي ليس سوى ذريعة ولا شأن له . فهي تبدو بذلك نتيجة حتميـة لوحـدتي الموضـوع والزمـان ، فقد تكـون غرفـة في قصر أو منـزلاً أو أي مكان آخر .

والمهم في ذلك كله أن المسرحية عمل انفعالي شديد الانفجار لا قبل له بالانعطاف إلى الدقائق التي قد تجنح إليها الرواية . ففي مسرحية أندروماك نجد مثلاً الأشخاص وهم قائمون في حاضرهم الذي هو نتيجة لماضيهم .

أندروماك هي زوجة هكتور ولها ولد تحرص عليه ، وزوج قد قُتل في حرب طروادة ، ذاك هو ماضيها الذي يمتد ويتكامل في حاضرها وهو الذي زجّها في مشكلة الوفاء الزوجي بالحفاظ على حياة الولد بواجب الأمومة .

وأورست أحبَّ هرميون ، منذ طفولتهما وهما في تلك اللحظات يصفّيان حساب الماضي كله .

أما الطريقة الثانية التي يستحضر بها الماضي فهي طريقة السرد ، يستدعون من الأحداث الماضية ما هو ضروري لإضاءة الزوايا التي يتخبطون فيها في الحاضر.

وبهذا كله نعي فكرة الزمن الفني ، وهو يباين الزمن الواقعي ، الزمن الفني هو الزمن الانفعالي الصرف لا حاضر ولا ماضي فيه ، إنه لحظة واحدة لا عمر لها ، إنه الزمن الخالق ، كل ما يتصل به الانفعال يبقى حاضراً ، وما دونه يزول وتتعفّى آثاره .

لقد زعم بعض النقّاد أن الوحدات الثلاث تقتضي على الكاتب صعوبة خارجية مصطنعة لا ضرورة لها .

هؤلاء لم يتمثلوا طبيعة العمل المسرحي ولم يُدركوا أن الواقع الفني يباين الواقع الشائع ، الواقع الفني هو الواقع الذي لا تقرّ النفس إلا به وما دونه سيان بالنسبة إليها وجوده وانعدام وجوده .

الوحدات الثلاث هي التي تُمكّن الكاتب من التفرغ إلى اللحظات الفاجعة . فالزمن لا يتعادل في الفن كما يتعادل في الواقع . فقد تطرأ في الفن ، لحظةٍ تنطوي على أحداث ومواقف وعواطف لم تعرفها النفس في حياتها ، فتلك اللحظات هي اللحظات الفنية الخاصة .

ومهما يكن فإن المسرح الشكسبيري والرومنسي وسائر أنواع المسارح تحررت من هذه الوحدات ، كما أن بعض الكتَبَة ارتدوا إليها ، حيناً ، والمعول عليه ، في ذلك كله ، هو الإبداع فبأية وسيلة أدركه الإنسان تحققت غايته .

لا بد لنا من الإشارة أخيراً إلى أن وحدة المكان اقتضيت بضرورة المماثلة بين

الواقع المسرحي والواقع الواقعي ، وذلك يعني أن حشد أحداث في مدة أربع وعشرين ساعة يقتضي حدوثها روحاً لا حد له من الزمن ، يدع القارىء أو الرائي يتوهم أن ما يعرض أمامه لا يعدو زيف الافتراض كأن الأحداث لم تقع فعلاً . وذلك يضعف من وقعها في النفس ويدع الحوار فاقد التأثير والوجدان .

ولقد نعى النقاد على كورنيه تعسّفه بوحدة المكان إذ جعل رودريك يذهب إلى الحرب وينتصر على الأعداء ويعود قبل أن تنتهي مهلة الأربع وعشرين ساعة ، وذلك ما جعل لمسرحيته طعم الافتعال والافتراض كان هذا الكاتب يضيق بالوحدات أشد الضيق لأنه كان بطبعه رومنسياً وإن جاء في زمن الكلاسيكيين .

٢ ـ بين المأساة والملهاة :

التراجيديا والكوميديا نوعان من المسرحيات تنطويان على أزمة يلعب بها الشخص ورقة مصيره . إلاّ أن الأزمة في المأساة تكون جدية مسؤولة تتصارع فيها النفس مع أقدارها في حدود يقبل بها العقل لأنها ملازمة لطبيعة المصير البشري . والمأساة تتولد عندما يفقد المرء حريته من نفسه التي ترغب في شيء وتجبر على نقيضه والفاجعة تتولد من الصراع بين العقل المنضبط الهادىء الذي يقبل بواقع الوجود ومنطق الأحداث ، والأهواء التي تتعصّى عليهم وترفضه . فالمشكلة هي مشكلة الإرادة والحرية والسعادة وهي التي تهب للمرء معنى لوجوده . فإذا حافظ المرء على رباطة جأشه وظل مسؤولاً عن أعماله وأقواله يعي أزمته والحدود التي تلزمه بها فإن أزمته تقع في حدود التراجيديا . أما إذا تنكّر لها واعتبرها غير موجودة أو رماها وراء وعيه يتصرف وكأنها دون تأثير فيه فيما هي تؤثر فيه غاية التأثير فإن ذلك يقع في حدود المهزلة .

وأخذ النقّاد على المسرحية الكلاسيكية فصلها بين المضحك الهزلي في الحياة والمفجع المبكي ، وهما ليسا بمفصولين في الواقع . وهذا يؤدي إلى الفرق بين واقع المسرح وواقع الوجود .

وأياً ما كانت الحال ، فإن الفرق بين المأساة والملهاة لا يعدو الظاهر الطارىء ، فهما ينطويان على فاجعة إذ هناك ظل من السواد يخيم على الأشخاص فيهما غير أن ما يميّز المأساة عن الملهاة يظهر في أن أشخاص المأساة يتعذبون فنشاطرهم العذاب نفسه .

أما أشخاص الملهاة فإنهم يتعذبون لكنهم يثيرون فينا الضحك لأنهم يتعذبون

مما لا عذاب فيـه ، من اختلال نفـوسهم وإصابتهـا بعاهـة الانحراف تحت وطـأة الأقدار .

وقد عبّر موسيـه عن ذلك بقوله : «يا لها من مهازل التي نكاد نضحك لها حتى نبكي منها» .

٣ ـ النمو المسرحي :

ونفهم بالنمو التطور الذي يصيب المسرحية من بداية إلى عقدة فحل .

قال أرسطو : «في كل مسرحية شيء يُسمَّى العقدة ، وهو الجزء الـذي يبدأ ببدايتها ، وقد يبدأ قبل ذلك ، ويمتد حتى يصل إلى الذروة التي يبدأ عندها التحول أما إلى السعادة وإما إلى الشقاء . وهناك جزء آخر ويسمى الحمل ويبـدأ من هذا التحول حتى النهاية . ولا بد لنهاية المسرحية من أن تكون طبيعية بالنسبة إلى تطور الأحداث ، ولا ينبغي للكاتب أن يدع الآلهة تتدخل» .

ذكر أرسطو هذه النواميس التي شكلت مبادىء فنية تقوم عليها أية مسرحية. وترتكز هذه المبادىء على النمو الأصم بحيث تتوالد الأحداث بعضاً من بعض السابق. يولّد اللاحق ويولد ما يليه بنوع من الحتمية النفسية وقد سميت بالحبكة المسرحية . فالأحداث تتوالد وتتنامى دافعة بالأزمة إلى ذروة التعقيد . هذا التلاحق أو التكامل هو الذي يحول العمل المسرحي إلى كيان حيٍّ إذا سقط بعضه تشوّه أو تداعى وبطل . والذروّية في المسرحية هي حركة البناء الفني ، وهي مزيج من الموهبة والدربة . وكل أثر فني حتى وإن كان من الشعر الغنائي لا يتنامى من بدايته حتى نهايته ولا يسعى إلى الذروة بل ينساق في اتجاه مستقيم ، يفقد المبرر ، لأنـه يكون فـاقد الهـدف والغاية ، لا قبل له بالتشويق والإثارة . فوراء كـل تجربـة فنية صـراع للعثور على قيمة ما .

فإن كانت الأحداث تراكمية لا تحتضن الزمن النفسي الذي يُعَيِّن موقعها من التجربة المتنامية انفرط الأثر الفني وبات وكأنه لا رَحِم له ولا أوصال . وعندما اقتضى أرسطو ذلك إنما كان يشيـر إلى الزمن الفني والنفسي ، في آن معـاً ، ذاك الزمن المبدع الذي به يأخذ كل فعل مكانه المحتم له في هيكل المسرحية .

٤ ـ التشويق والإثارة :

على الأثـر المسرحي أن يـرضي الجمهور ويثيـره ، هذا مـا يراه أتبـاع هذا المذهـب وذهب بعضهم إلى الغلو في هذا الرأي بقولهم إن أيَّ أثر يستثير القارىء أو المشاهد هو أثر ناجح . ثم عدلوا عن ذلك وأضافوا إليه هدف التعليم والإرشاد .

أما كورنيي فقد أشار إلى ذلك بوضوح في مقدمات مسرحياته بقوله : إن غاية المسرحية ليست التعليم . بل الإرضاء والإثارة . وذهب راسين إلى ذلك أيضاً حين قال بالإثارة والتشويق فضلاً عن موليير .

والمهم في ذلك كله أن تتولد الإثارة من الأثر المسرحي من دون أن يهدف إليها ويتعمدها الكاتب ويتنازل بها عن مستوى الإبداع . إن السويّة الفنية ، متى اكتملت ، يتولد عنها التسويق ، كما يتولد العطر عن الزهر ، والنور عن الشمس على أن يكون هدفاً غير مباشر ، يتأدى من حَبْكِ الأحداث حبكة حسية مؤاتية .

أما اليوم فقد أصبح المسرح مسرحين على الأقل ، تجاري يستـرضي أذواق الدهماء ممن لا هموم فنية لهم . ومسرح آخر فني يعنى بـالنفس البشريـة وتحليل بؤسها ووجوه مصيرها الحاسم وهذا يفرض على الجمهور أن يرتفع إلى درجته .

٥ ـ التعليم والإرشاد : وبتعبير آخر المذهب الالتزامي :

يحاول أصحاب هذا المذهب وضع الفن في خدمة الأخلاق والقيم والتقـدم والحضارة والدفاع عن المظلومين وهذا ما دعا إليه أرسطو أيضاً من أنه ينبغي أن يكون المسرح مطهـر النفـوس بالرعب والشفقة ؛ الرعب من الوقوع في البؤس الذي يتخبط فيه أبطال المسرحية بسقوطهم تحت وطأة الأهواء والانسياق إثرها .

لا شك في أن أرسطو قد هدف إلى الغـاية الأخـلاقية الصـرفة (ولكن معنى الأخلاق يتسع حتى يتناول كل ما هو إيجابي فيه الحياة) .

ومنذ أرسطو إلى اليوم ما زال النقاد على تباين في تحديد مفهوم الفن وغايته ؛ فمنهم من قَصرَ غاية الفن على نفسه قائلاً : غايـة الفن الجمال . ومنهم مَن جعله أداة لخدمة الإنسان ، به يصلح من أمره . والواقع أن أمر الخير والشر أشد تعقيداً مما تبدو عليه ، فالفن ليس وليد الإيجابية في الوجود ، ذاك أن الخير إذا ما استقر واطمـأن يكفي ذاته أي يولِّد في النفس قناعة وتخمد بذلك بعض التجارب الفنية . فـالألم والداء والفقر وما هناك من سلبيات هي وقود جيّد لبعث الفن وإبداعه وحيثما كـان

انشقاق وحقد ونزاع وثأر وعاهة تنبعث التجارب الفنية لملىء النقص وترميم العاهة .

والكلاسيكيون ، لا يمنعون الكاتب من تناول القضايا التي تعالج مشكلة الشر ، لكنهم يقتضون عليه غاية أخلاقية تدعه يتصرّف ويوقّع الأحداث بها قد يؤول بها ، في النهاية ، إلى انتصار الخير على الشر ومعاقبة الشريرين .

إلا أن واقع الوجود يباين هذا المبدأ النظري إذ قد ينجح الأشرار فيها وقد يُمْلق الأخيار ، والفن ينقل واقع الوجود كما هو ، أو إنه يَتَـزَيّف . ومن هذا القبيل فإن الكلاسيكية تغدو مذهباً مثالياً يسوق الأحداث ويدفعها إلى ما ينبغي أن تكون عليه ، بدلاً من تمثيلها وفقاً لما هي كائنة عليه .

٦ ـ مماثلة الواقع :

ومع ذلك ، فإن الكلاسيكيين يقولون **بمماثلة الفن للواقع** ، أي بتلك القدرة على إقناع القارىء أو المشاهد بأن ما يجري أمامه قد وقع فعلاً أو هو ممكن الوقوع . هذا المبدأ قد يغاير النزعة المثالية التي تُتيح للكاتب التصرّف بمصائر الأشخاص ليتمكن الخير من الانتصار على الشر في النهاية . ولهذا فإن المشاهد يدرك نهاية المسرحية منذ بدايتها وهكذا ، فهذه المثالية قد أضعفت عنصر التشويق وأوهت من مماثلة الفن للواقع . ولنا في ما أثير حول «السيد» خير مثال لما نعرضه . فقد أخذ شابلان على كورنيي اقتباسه موضوعاً ممكناً لأنه تاريخي ولكنه **يناقض مبدأ الاحتمال** والضرورة . فالأحداث التي افترض وقوعها في تلك المسرحية تطمُّ عليها والزمن المقرر لها يضيق بها .

ويتطور العمل المسرحي من الواقعي الذي هو جزئي إلى الحقيقي الذي هو عالمي ، وبذلك نكاد لا نشهد في المسرح الكلاسيكي إلا النماذج البشرية العامة ، فالبخيل الذي رسمه موليير مثلاً لا يمثل ذاته ، بل كل بخيل آخر وكنيته هي زائفة أو شكل لا بد منه للتسمية ولكن صاحبها يتخطى ذاته ليُشير إلى الإنسان بعامة .

ولما قامت الثورة الرومنسية فيما بعد ، كان همها الأول أن تعيد الاعتبار إلى الذاتية التي نبذتها الكلاسيكية إذ زعمت **أن الأنا هي كريهة** فانفصلت الذات عن الموضوع في الأدب الكلاسيكي وغدت هي والموضوع شيئاً واحداً في الرومنسية .

الكلاسيكي يعالج تجربة الحب .

الرومنسي يعالج حبه .

الرومنسي يلعب بكرة الحياة .

الكلاسيكي يشاهد اللاعبين ويصف أحوالهم .

والمقابلة بين تجربة الحب في شعر موسيه وشعر راسين تطلعنا على أن التجربة في شعر راسين هي أشبه بدراسة كاملة لواقع الحب في الوجود ، والحب ليس حبه وإنما هو حب الآخرين . فالتجربة المسرحية هي تجربة غيرية .

سادساً : الطبيعة البشرية :

إذا كان الاقتباس الفني هو الذي يَهبُ الكاتبَ القدرة التقنية فإن الطبيعة هي التي تؤدي له المضمون . فالطبيعة هي المادة الأولى والأخيرة للنفس ، والفن ليس سوى تقليد لها . إنه مبدأ المحاكاة الذي قال به أرسطو وأثار الجدل حول مفهوم المحاكاة للطبيعة . والواقع أن كل ما هو خارج النفس لم يحفل به الكلاسيكيون ، الطبيعة بالنسبة إليهم هي طبيعة النفسِ البشرية . والتعبير عن الطبيعة يقتضي خبرة بخصائصها من دون أن يكون ذلك نقلاً ونسخاً لها . فالفن ينتخب الجوهر ويسقط المظهر والجوهر وحده يبقى وتزول الأعراض الأخرى .

وهكذا فإن الكلاسيكي إذ يعبر عن الميل الذي عصفت رياحه في وجدان أورست ، لا تراه يصف ذلك الشخص أو يتحدث عن طفيليات حياته ، عن سيرته في كل يوم ، بل يختار الأحوال الخالصة التي تَجسَّد بها ذلك الميل وكل ما دونها يزول .

وعلى هذا ، قلما نعثر في الشعر الكلاسيكي على ذكر للأحوال السياسية والاجتماعية لأنهم يعتبرون أن الواقع السياسي هو أمر طارىء يتعدل ويتبدل وفقاً للأحداث . كما أنه من صنع البشر ، وحتميَّته ليست مُبرمة بإرادة من القدر والحياة . أما الحب أو التأوه فيلج في مادة الأدب لأنه إحدى الحتميات المرتهن إليها المصير البشري .

إلا أن النزعة المثالية أكَّدت هذا المذهب فالمشاهد التي يأنف منها الذوق العام والألفاظ النابية وصور الفتك ومغامرات اللذة في تفاصيلها الواقعية ، هذه كلها لا يتعرض لها الفن لأنه لا يعالج ما يأنف الإنسان المهذب من التعبير عنه . التعبير الكلاسيكي هو التعبير الأخلاقي . وعندما جاء الواقعيون أمثال بلزاك في الرواية والطبيعيون أمثال إميل زولا وسواه تفتح الأدب على عوالم جديدة إذ أنفوا من ذكرها .

وبعد ، فإن الكلاسيكية تؤلف جملة معايير مهمة نقف عندها فنوجزها على الشكل الآتي :

١ ـ إرجاع القواعد الكلاسيكية إلى العقل الذي هو في أصل تفرع القواعد الأخرى . هذا الأصل Le Vraisemblane هو مشاكلة الحياة . باعتبار أن المسرح مرآة الحياة .

٢ ـ العبارة الفصيحة والوضوح المميز هما الميزتان اللتان طبعتا الأدب الكلاسيكي من دون تكلف ولا زخرف .

٣ ـ اعتماد الكلاسيكية على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز والعواطف .

٤ ـ عقل الكلاسيكية ليس ذلك الأدب البارد : من دون عاطفة بل هو حار يلتقي فيه الخيال والإحساس في مزاج متزن يشير إلى أن صاحبه كان يفكر بقلبه ويحسب بعقله ويدرك بخياله .

٥ ـ اعتبار الشعر المسرحي العماد الأكبر في الأدب الكلاسيكي لأنه استطاع أن يتمثل الأدب اليوناني بمعظمه وخصوصاً في حوادثه البطولية . ولأن المسرح مرآة للحياة تنعكس عليها أفكار الناس وعاداتهم كان لا بد من تقنين هذا المسرح وجعله خاضعاً لشروط لا يجوز مخالفتها هي الوحدات الثلاث : الموضوع والزمان والمكان .

٦ ـ وروث الكلاسيكيين عن اليونان التقسيم الدقيق لفن المسرح القائم على التراجيديا والكوميديا . واحترامهم لما ورثوه وتقيدهم به .

٧ ـ تطويرهم فيما بعد ، التراجيديا والكوميديا إلى أنواع أدبية أخرى أقرب واقعية كجعلهم التراجيديا حالة متوسطة بين الحزن الشديد والأسف العابر وسموا ذلك بالدراما الدامعة Drame Larmoyant . هذه الدراما لا تثير حزناً شديداً ولا فزعاً مفجاً بل تكتفي بإثارة الأسى . وطوروا الكوميديا فكانت الملهاة الخالية من القهقهة والقائمة على الدعابة والعبث اللطيف الخالي من كل إسفاف ومرارة .

٨ ـ تسمية الكلاسيكية بالأدب الإنساني العام Humaniste لأنها لا تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة . ومثلاً فإن الصراع في التراجيديا الكلاسيكية ، يدور

داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الإنسانية ذاتها . كالبغض ، الحب ، الكره ، الغيرة. . .

واستمر ذلك الاتجاه حتى القرن الثامن عشر .

ـ ملاحظات نقدية حول المذهب الكلاسيكي والمسرحي بوجه خاص ـ

١ ـ قيام المسرحية على موضوع رئيسي واحد احتراماً لقانون وحدة الموضوع . وهذا ما أبعدها عن تمثيل الحياة أو محاكاة الطبيعة . وخلو المسرحية من الأبطال الثانويين والحوادث الثانوية واللون المحلي وفي ذلك مجامل للحرية الفنية والطبيعة . الأمر الذي دفع شكسبير أن ينتبه إلى هذه الناحية ويتلافاها بأن جعل وحدة الموضوع هي وحدة الاهتمام .

٢ ـ تعصب الأديب الكلاسيكي لقواعد فنه جعله لا يلتفت إلى الفنون الأخرى التي تخالفه . هذا التعصب أفقد الكلاسيكية روح المذهب القائم على الحس الإنساني .

٣ ـ اتخاذه العموميات مثاله مهملاً الأمور الفردية الأخرى . هذا لم يثبت جدواه على مر الأيام ، إذ لا بد من التنويع بين ما هو واضح وغامض .

٤ ـ المثالية التي هي إحدى تطلعات الكلاسيكية لم تتحقق كما يجب لأنها تتعارض مع واقعية الحياة . فالمثالية هي نزعة إلى تحسين الواقع وليست غاية في ذاتها .

٥ ـ جمود الفن الكلاسيكي : أثبت الأدب الكلاسيكي جموده لمنظور الحياة واعتبار أن الكمال لا يوجد إلا في الماضي .

وتبقى الكلاسيكية أعظم من أن تؤثر فيها ملاحظات كهذه لأنها اكتسبت تقدير الأجيال وإجلالها ولم تزل .

الكلاسيكية في الشعر العربي

الشعر العربي والمذاهب شأن لم يفكّرْ العرب في أمره عندما راحوا ينظمون ويتغنّون ويمدون ويتبارون ويمدحون ويتهاجون ، بل أتى النقاد يقلبون الظهور على البطون للوصول إلى ما لم يقصده الشاعر أحياناً . ثم راحوا يفصّلون ويقسّمون الشعراء إلى مدارس وتيارات وتسميات فتباينت عند ذلك الآراء في طبيعة الشعر ومدى انتسابه إلى تلك المذاهب .

فبينما نرى روحي فيصل يرجح الصبغة الرومنسية على الشعر العربي لأنه يحمل النزعة الفردية والوجدانية ، نرى إحسان عباس يضع الشعر العربي في أجواء كلاسيكية لأن عموده كان عمود اعتدال ، أعلى الشكل على المضمون واقتضى القسط في أطراف الاستعارة والتشبيه .

ونحن نري أن هذا الشعر لم ينظم أصلاً على هذه المناهج ؛ فهو يقع حيناً في هذا الباب وحيناً آخر في باب آخر . وإن رغب أحد في إطلاق التسمية لقلنا إنه كلاسيكي رومنطيقي في آن .

على الرغم من هذا التزاوج ؛ فإننا إذا أنعمنا النظر في تحليل هذه الآراء من خلال النظر العلمي في طبائع الشعر ، لخيّل إلينا أننا نقع على بعض المظاهر الكلاسيكية . في ما يسمى بالمعلّقات فإن النهج الجاري فيها كان مقرراً ومتفقاً عليه .

فهي تستهل بالمطلع الطللي المأثور وتتحدث عن الظعائن ثم إنها تنصرف إلى موضوعات وصفية أو موضوعات مقتبسة من سيرة الشاعر الخاصة به كحب فاطمة في

معلقة امرىء القيس وقعوده للتأمل بالبرق والرعد وارتياد الفلوات بالفرس للصيد واللهو .

ومثله طرفة فإنه يخضع لقواعد التقليد الشعري على الرغم من توريته الداخلية ثم يعرج على الخمرة واللهو ويفخر بالمفاخر الفروسية ويبذل آراءه وخواطره في الحياة والموت وينعى على الحياة سرعة انقراض الدقائق فيها فيعتنق اللذة كمنقذ من السأم الوجودي . وزهير يعرج على المدح والحكمة بعد الطلل والظعائن وعنترة إلى همومه السوداء اللصيقة بدمه وواقع اللون المشؤوم الراني على محياه .

أوردنا ذلك لنبين أن للقصيدة الجاهلية قواعد استنت لها بالتقليد والعرف ، وإن لم تنشأ ثمة النظرية الواعية وهي لا تنشأ إلا في عصور العقل المتقدمة .

هذه القواعد المستبطنة في وجدان الشاعر وقصيدته إنما كانت تنم عن حالة ما من أحوال المذهب الذي قد ينتسب إلى الكلاسيكية وفقاً لمفهوم عصرنا .

فالشعر الكلاسيكي هو الشعر المنهجي الذي يصدر من مخطط ويقتفي على الرسوم والمعالم المحددة . والاقتفاء على النهج الفني الواحد بين هؤلاء الشعراء وسواهم يؤدي لنا طابعاً من خصائص الكلاسيكية دون شك[1] .

ثم إن الموضوعات التي حفل بها الشعر العربي واقتصر عليها هي موضوعات مكررة تقليدية جارية على سنة . ففي الوصف تكرس الطلل والظعائن والفن والناقة والبقرة الوحشية والحمار الوحشي والعقاب والروضة والزهر فضلاً عن البرق الخاطف والرعد القاصف وأوصاف للذئب وبعد ذلك الخمرة والحبيبة .

إلا أن المنحى الكلاسيكي أشد ما يبدو في أن أولئك الشعراء لم يكرسوا وحسب الموضوعات الشعرية بل إنهم كرسوا كذلك المعاني اللاحقة بكل موضوع والملازمة له كما أنهم تمادوا بذلك فحددوا التشابيه التي تقرن بها المعاني وكذلك الكنايات والمشاهد الحسية[2] .

وهكذا فإن القصيدة العربية الجاهلية كانت تدور في دوامة من المعاني والتشابيه والاستعارات . فضلاً عن المعاني والموضوعات . ولم يكن من فضل للشاعر في

---

(١) الكلاسيكية ، إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، ص ١٥٣ .
(٢) الكلاسيكية ، إيليا الحاوي ، دار الثقافة ، ص ١٥٣ .

ذلك كله إلا التباري على الموضوع والمعنى والتشبيه والتفتق لها بحيل الصورة والأسلوب فالمرأة في الشعر الجاهلي توشك أن تكون امرأة واحدة في المعادلة الوصفية المقامة لها ، وقد تسمى بأسماء شتى . إلا وإن تعدد أسماؤهن فلا تتعدد شخصيتهن ، ونفسيتهن ، ومعاناتهن ، فلكلٍ من هؤلاء ثغر الأقحوان الندي وعين الظبية والجؤذر وقوام الغصن . وساقان القصب المروي المذلل في الماء ، والشعر الفاحم ، فنستشف عبر ذلك كله المنهجية الكلاسيكية والتقليد المتتابع كما هو شأن الكلاسيكيين .

وإذا تقصينا في أمر الخمرة والناقة والفرس والخطيم نجد أنها كانت واحدة في ذاتها وإن تفرقت صفاتها إلا أن ذلك كله إذا ما أردنا أن نصنّفه يرد في سياق نوع من الكلاسيكية المضمرة عبر الشعراء . وكل شعر يجري على قاعدة وتكرر فيه الطبائع والخصائص إنما هو شعر كلاسيكي في روحه ومنزعه .

فالقصيدة الجاهلية هي إذاً قصيدة نمطية إذا جاز التعبير . وحين وفد الإسلام فقد عارض الشعر ونَزَّل الآيات البلاغية غير أن الشعراء الإسلاميون والأمويون لم يوفقوا في تجاوز المعاني أو الموضوعات الجاهلية وإن كان قد طرأ على العصر موضوعات بفعل السياسة والنقائض .

فالكلاسيكية كانت نوعاً من الإطار العام الذي يضم القصيدة العربية في حدوده ، وقد تتبدل بعض الملامح والقسمات ، إلا أن الإطار يظل واحداً مقيماً على وحدانيته وإطلاقه . وإذا كان عمر بن أبي ربيعة قد رقق القصيدة العربية وبثّ فيها بعض الوجد ومال إلى الوصف والسرد ، فإن أعماق قصيدته ظلت مستفادة من العمود المتناسخ القديم وصوره فضلاً عن تشابيه كانت كلها متطورة أو منقولة عن لوحة الشعر القديم . ولم نشهد تحولاً داخلياً في متن القصيدة العربية إلا مع الشعراء العذريين فهؤلاء كانوا رومنسيين حتى أخمص أقدامهم ، يلفهم الحنين ويثيرهم الالتياع . وتتبدى لهم معالم الطبيعة عبر غلالة من الشحوب والكآبة .

وإذا كانت الفنون الشعرية تتصف بالذاتية كالمدح والفخر والهجاء والرثاء والغزل ، مما يدينها إلى الرومنسية في المبدأ ، فإن التقليد حفظ خطوطه في متن تلك القصائد ، وكانت المعاني الجارية في إهابها فضلاً عن التشابيه والتأويلات والمظاهر الحسية ، كانت كلها مقررة ومكرسة ولم يستطع الشاعر الخروج عنها إلا لماماً في لحظات إبداعية . وحتى معاني الفخر التي أوشك المتنبي أن يتفرد بها كانت مبثوثة

في قلب القصيدة القديمة وطالعة من رحمها .

هذه الاستمرارية على عمود المعاني والتشابيه والتأويلات لا تخرج عن مفهوم الكلاسيكية وإطارها .

وإذا ما عدنا إلى طبيعة الأسلوب الذي هيمن على القصيدة العربية عبر العصور وإلى اللفظة المفردة وهي تنم من طبيعة استعمالها عن موقف داخلي في متن الجمالية الشعرية ، إذا ما وقفنا على اللفظة المفردة لألفينا الشعر يقيم فيها على الحدود المأثورة في الشعر الكلاسيكي . فاللفظة الشعرية العربية قد تتخطى ذاتها بواسطة المجاز إلا أنه يلبث مجازاً حسياً وعقلياً وربما منطقياً لا يعتريه الذهول الذي يعتري اللفظة الرومنسية .

والعبارة ذاتها عبر البنيوية التي تحيط بالمعنى فإنها اتصفت بشدة الأسر والجزالة والوقار مما ينأى بها غالباً عن العبارة الرومنسية السيّالة ، المفاضة عن الانفعال والتي لا تحتفل بالمراسم والطقوس البيانية ولا تتصف بالجزالة المأثورة .

والحقيقة تقتضينا أن نؤكد أن الشعر العربي قد كسا من الصور ما لم يتيسر للشعر الكلاسيكي بعامة إذ إن الصورية ليست الصفة الخاصة للكلاسيكية بل الفكرة لأن الانفعال والخيال مكبوتان ومقيدان فيها لهذا يخيّل إلينا أن الشعر العربي صدر عن نوع من الكلاسيكية الرومنسية أو بالعكس من دون تحديد في النسبة ولعل شعر شوقي وحافظ والبارودي نوعاً من النيوكلاسيكية كما هو معروف في التعبير المعاصر وذلك شأن مَن عاصرهم أيضاً لأنهم كانوا يتنفسون في أجواء قديمة فيما مال خليل مطران وشعراء المهجر والشابي وجماعة أبوللو إلى الرومنسية بلا تردد .

ولماذا لم تتضح الكلاسيكية في النتاج العربي كوضوحها في المسرحيات الغربية ذلك لأن العرب قد أنفوا من أخذ الشعر عن الأعاجم وهم يحسبون أن فضيلة الشعر اقتصرت عليهم . ولم يتعرّفوا إلى الأدب المسرحي الذي يعالجُ قضية الإنسان .

وحين نتحدث عن الكلاسيكية العربية إنما نتخذ روح المنهج الكلاسيكي إزاء الأشياء وطبيعة الفكرة والصور والعبارة .

وفي يومنا فإن كل أدب قديم يدعى كلاسيكياً وكل قصيدة عمودية تجري على الوزن الواحد والقافية الواحدة تعتبر من الأدب الكلاسيكي .

إلا أن للأدب العربي عبقريته الخاصة وقد أدرك من أساليب المبالغة والتعقيد والتوليد ما لم تستطع الكلاسيكية الغربية الوصول إليه . في شعر أبي تمام وأبي نواس والبحتري وابن الرومي من المبالغات والانفعالات مما كانت تعف عنه الروح الكلاسيكية وبصورة عامة يمكن إيجاز الطبائع الكلاسيكية في الشعر العربي على الوجه التالي[1] .

أولاً : النمطية في القصيدة :

لا شك في أن لكل قصيدة موضوعها . إلا أنه كان على الشاعر أن يؤدي مراسم الخضوع للتقليد ، قبل أن يلج إلى التجربة . ويبقى الطلل متربعاً على هامة القصيدة الاتباعية . ففي العصور الأولى كانت القصائد مقننة في حدودها موضوعة على سكة يصعب الخروج عنها ؛ وكان لا بد من الاختلاف إلى الطلل والارتحال والصحراء والبقرة والثور والنسر والحبيبة قبل أن يعرج الشاعر على همومه التي تضنيه وتقض مضجعه . وفي ذلك كله نوع من الكلاسيكية ، لأن هذا المذهب كان يقدس القدماء ويحاكيهم . وفيها القواعد المرسومة بالوعي وبالعرف ، كيف لا وهي الداعية إلى انتهاج النظم وفقاً لقواعد واعية وذلك ما فعله الشعر العربي إذ حدد لنفسه تلك القواعد وكرسها ولم يتزحزح عن منشئتها حتى مطلع هذا القرن .

ثانياً : المثالية في المعاني :

كما كانت الكلاسيكية مذهباً مثالياً أي إنه كان يمثل الإنسان كما ينبغي أن يكون ، كانت القصيدة العربية من الجاهلية ، تنحى المنحى المثالي من دون أي تردد . فحبيبة امرىء القيس هي المرأة التي اكتملت صورتها خَلْقاً وخُلقاً والمثال الأعلى في الجمال كذلك الفرس والناقة في الصبر والتجلد . وفي كل محاولة كان يحس الشاعر أنه يحاول أن يبلغ الغاية المرجوّة ويرضي إحساسه أنه أبدع النموذج الأسمى للموضوع الذي يعتريه .

هذه المثالية كانت تنم تماماً كما كان ينم الشعر الكلاسيكي عن إيجابيّة وتفاؤلية في فهم الوجود عبر هالة من التكامل وتلك حال الكلاسيكي الذي يذهب إلى هذا التفاؤل في الكمال . وقد تلاقى المفهومان مفهوم الشاعر العربي ونظرته إلى ما يجب أن تكون الأمور في كمال صورتها ومفهوم الكلاسيكي إلى اعتبار أن النقص ليس في

(١) الكلاسيكية ، الحاوي ، ص ١٥٩ .

الأشياء بل في عجز الإنسان عن الارتفاع بها .

ثالثاً : شمولية المعاني :

حين يتناول الشاعر موضوعاً في المدح ، حاول أن يلتصق بواقع الممدوح فيأتي له بصفات واقعية تميزه عن غيره من الممدوحين السابقين ومهما حاول الشاعر الالتصاق بهذه الواقعية يبقى أقرب إلى المعاني العامّة من تلك الصفات الواقعية التي حاول التفرد بها .

ولنا في ذلك أمثلة : فالنابغة حين مدح الغساسنة حاول أن يصور بعض المحطات الواقعية فأشار إلى يوم حليمة وإلى أحد الشعانين وهذه كانت من الملامح الواقعية الصحيحة . إلا أنه حين تناول معاني الكرم والشجاعة ووصف الجيش والدروع التي قدّت فلم يستطع التفرد بهذه المعاني فجاءت تتناول موضوعاً خاصاً وتتصور موضوعاً عاماً لا يختص الغساسنة وحدهم بل يطبق على الكثير مثلهم . فالقول الذي صح فيهم ، يصح في سواهم .

والأخطل قد نجح في تطريز أفكاره ببعض التلوينات الجديدة إلا أنه لم يستطع أيضاً أن يتجرد من عمومياته . فلولا ذكره لموقعة «الطف» و«الثوية» في مدح عبد الملك . لقلنا إن القصيدة تصلح لغير مناسبة إذ إن المعاني المدحية التي صحت في عبد الملك قد تصح في سواه . وكان يكفي أن نحذف لفظتي الطف والثوية حتى تغدو تلك القصيدة صورة عامة لمعاني المدح .

وهل أن قصيدة الحدث الحمراء للمتنبي إذا ما حذفنا اسم الواقعة منها لا تصلح أن تقال لسيف الدولة في غير مناسبة . أجل إذ في معانيها الملحمية قد تصلح لسوى سيف الدولة . هذه المعاين العمومية المكرسة والمتبارى عليها كانت من سمات هذا المذهب . لأنها تدفع الشاعر إلى تصوير الإنسان المطلق .

ولعل موضوع الرثاء هو الأقرب إلى إيضاح الأمر . فمراثي الخنساء والمهلهل لصخر وبني كليب كانا يتلاقيان في غير معنى وعبارة . فكلاهما كانا يتصفان بالشهرة والقوة ونجدة الملهوف ومناصرة الضعيف وما إلى هناك من معاني . حتى تكاد أن نخلط الأمر . فالمتتبع لسياق المعاني بين المهلهل والخنساء يمكن أن ينسب لأحدهما ما ينتسب للآخر من دون تزور أو إجحاف . ففي قلب القصيدة الرثائية نما ذلك الإنسان المتفوق المثالي الكلي والنهائي الذي ترسّمه شعراء المدح حتى ليمكننا القول أن الممدوح حياً هو المرثي ميتاً .

هذه المثالية في المعاني والتكرار المستمر، سمات الكلاسيكية بل أهمها. فقد عبّر هؤلاء عن إنسان عام مطلق فوق الزمان والمكان . وما زال الشعر العربي يراود مثال هذا الإنسان . وما زال الحلم قائماً في متن القصيدة . وحبيبة ابن الرومي وحيد التي ثبته وأنضت عظامه وأوقعته في الطيرة ما زالت حبيبة مقتبسة أيضاً عن المثال الجاهلي . يقول طرفة :

ووجه كأن الشمس ألفت رداءها عليه .

وقال عمرو بن معدي :

وبـدت لميسُ كـأنهـا   بَـدْرَ السماء إذا تبـدّى

ويقول ابن الرومي :

شـمسٌ   دُجـنٍ   كـلا المُنيـرَين مـنْ
شـمسٍ   وَبَـدرٍ   مِنْ نُـورهـا يستفيـدُ

وعلى الرغم من غنائية الشاعر ووجدانيته نراه يعود إلى الاستقاء من الينابيع التي فجرتها المعاني الكلاسيكية تلك المعاني هي التي تشكل عمود الكلاسيكية حتى لا غلو في القول : إن في قلب كل قصيدة عربية غزلية امرأة واحدة وفي مدحية ممدوح واحد وفي مرثية مرثي واحد . وإن اختلفت بعض الأسماء والحلل .

رابعاً : الشكل الفني :

كما أشرنا سابقاً إلى أن طبيعة العبارة والتقنية البلاغية كانتا تجريان وفقاً للحدود التي قال بها المذهب الكلاسيكي . وتعامل الشاعر مع اللفظة بذاتها تعاملاً يمكن أن يقيم بقيم الكلاسيكية . فاللفظة خلال الشعر العربي عموماً ، ليست لفظة إبداعية وإنما هي غالباً لفظة اتباعية مغرقة في الواقعية وهي لفظة فكرية ذهنية في التعبير عن الأفكار والعواطف . والنزعة الكلاسيكية تعرج في المعنى على نتوءاته ودقائقه لأنها مستمدة من التجربة الواقعية وليست تجربة ذهولية . ولنتخذ لذلك أبياتاً تعبر عن حالة نفسية ، هي الأدنى إلى التحويل اللفظي وغشيانه بالمشاعر . يقول النابغة في وعيد أبي قابوس :

وعيدُ أبي قابوسَ في غير كُنْهِهِ
أتاني ودوني راكس فالضَّواجعُ

فبتُّ كأنّي ساوَرَتْني ضَئيلةٌ من
الرّقشِ ، في أنيابها السمُّ ناقِعُ

أتاني ، أبيت اللعن ، إنك لِمْتَني
وتلك التي تَسْتَكُّ منها المَسَامِعُ

مقالة أن قد قلْتَ سَوْفَ أنالُهُ
وذلك من تلقاءِ مثلك رَائِعُ

إذا وقعنا على اللفظة لتبين لنا أنها لفظة قائمة على حدها الخاص بها وأنها أدنى ما تكون إلى اللفظة الكلاسيكية في أدائها المعنى الواضح وفي كونها لفظة وظيفية . فلفظة «وعيد» هي لفظة مباشرة تحمل معنى واقعياً بذاتها . وراكس والضواجع وسائر أسماء الأمكنة التي ترد في السياق الواقعي الذي ينعكس فيه السياق الذهني والفكري . لا شك في أن الشاعر أدمن ذكر هذين الموضعين أن يعين المكان الذي أوفى إليه فيه الخبر . وكأن ذلك الملك يروّع الشاعر في أي مكان ينتجعه ومهما نأى عنه وقد أوضح ذلك الشاعر حين أردف :

وإنّك كالليلِ الذي هُوَ مدركي
وإن خلْتُ أنَّ المُنتَأَى عَنْكَ واسِعُ

والمهم في ذلك أن اللفظة المتوسلة هي لفظة محددة وحين غالى الشاعر في الأفعى توسل اللفظة الصورية الواقعية .

ونحصل من وراء ذلك على : أن اللفظة المفردة بذاتها وفي العبارة كانت لفظة واقعية في الحدود التي ركن إليها الكلاسيكيون .

وإذا تناولنا قول طرفة في إملاقه :

وما زال تشرابي الخمورَ ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة وكلها وأفردتُ إفرادَ البعير المعبّد

فهل أن الشاعر غَلّفَ الألفاظ والمعاني والعبارات بغير المستويات التي كان

يركن إليها وينادي بها الكلاسيكيون .

والتشبيه نفسه هو خلاصة لمقارنة واضحة في معنى التفرد وقدر ما يمتطي الشاعر الكناية كقوله : ولست بحلال التلاع مخافة لا يعدو ذلك حدود التشبيه والإيحاء الجلي .

حتى في العصر العباسي ، فإن الشاعر كان ينحني لضرورة الإيضاح القائم في متن الكلاسيكية . وها أن ابن الرومي يقول في وصف روضة الصباح :

وكان طائرها سكران من طَرَبٍ
والغصن من هزّه عطفيه سكرانا

وفي قوله «من طرب» و «من هزة عطفية» كأنه أعاد التشبيه إلى المعادلة العقلية الكلاسيكية . بعد أن حاول أن يطفر منها .

وحين كثّف أبو تمام تشابيهه ، قيل أنه تغرّب عن عمود الشعر العربي وأنه ولج إلى التجربة الهجينية الفاقدة الأصل . ومهما يكن فإن طبائع اللفظة والعبارة والوجوه البيانية كلها كانت ملتزمة في الضوابط التي انتهجتها الكلاسيكية . ولم تُضف عليها إلا بعض المحسنات الخارجية .

خامساً : ملامح درامية :

لقد عبّرت الكلاسيكية عن ذاتها من خلال العمل المسرحي لأن الأوروبيين كانوا قد جالوا في الحضارة فوصلوا إلى نعيم الاستقرار .

ولا مجال في تعداد الأسباب التي منعت ظهور المسرحية في الأدب العربي وإنما نريد أن نبيّن هنا أن الشاعر العربي ذاتيٌ وهو بهذه الذاتية أقرب إلى الرومنسية .

وإذا نظرنا إلى شعر طرفة نجد أنه ابن ذاتين على الأقل . هناك الذات التقليدية التي فاخر بها على غرار أصحابه الجاهليين . (فخر بالضيافة والسرعة وانتمائه إلى البيت الكبير المعتمد) .

وفخره العدمي الوجودي المتهالك على المادة وأنه لا يرى خيراً بالمال وبالاحتراص عليه ما دامت أشباح الموت تطل في كل غداة . وكانت له وقفة رثائية أمام القدر الذي يوزع الحظوظ وأمام باب الغيب المقفل وأمام توقعات الحياة وضربات القدر .

وليس في شعر طرفة ملامح مسرحية في الشكل الخارجي ولا في حوار الشخصيات إلا أننا نستشف أن الشاعر كان يحمل من ذاته شخصية بل شخصيات أخرى وأنه كان يتحاور معها فيما هو يحاور ذاته .

هناك طرفة العقلاني أو التقليدي وهناك طرفة الغرائز واللذائذ وهما يتصارعان في داخله وأحياناً يشكو ضيم ذوي القربى وهو يحتسي الخمرة في جمجمة عدمية صفراء والموت يظله ويطيف حوله ، يتحسر على المال ويحتقره ويتوقع من الأيام نذر الشؤم والهلاك . فكم ذاتاً كان يضم طرفة في داخله ؟

في تجربته مأساوية ظاهرة ، هناك أشخاص متعددون يجاذبونها والتجربة الشعرية تلك نهدت ونمت من قلب ذلك الانفصام أو ذلك العصاب . ولا نزعم بذلك أن طرفة كان شاعراً مسرحياً إلا أن روح التجربة المسرحية كانت مبثوثة في تجربته من انشطارها على ذاتها ومن التعدد والتناقض في متن التجربة الواحدة ومن الذهول أمام لغز الوجود وحسن العدم وسماع وقع خطى الموت . غير أن بعض النقّاد المعاصرون لم تَعُد تأخذ الأشياء في ظاهرها وفي شكلياتها ، بل تنفذ إلى ضمير التجربة .

إن في شعر طرفة مأساوية ظاهرة المعالم وفيه وعي ولا وعي وإرادة ولا إرادة وفيه العرف والعادات وفيه الغرائز والشهوة وفيه الإنسان المكتفي والإنسان المحلق الفاقد الحظ وفيه الإنسان الهارب من مواجهة القدر وفيه الإنسان القادر على العدو والسرعة . فيه الإنسان في أعلى مستوياته وأدناها . ليس في التجربة الشعرية العربية القديمة هذا النكد والتعبير أمام الجاذبيات الإيجابية والسلبية وزال الخوف أمام قدر الحياة .

ستبدي لك الأيام ما كنتَ جاهلاً
ويأتيك بالأخبار مَن لم تزوّدِ

لا شك في أن طرفة كان هو الذات وهو الموضوع وفي التجربة المسرحية تنفصل الذات ما أمكن عن الموضوع . إلا أن تجربته مع ذلك تظل قائمة على مسرحية مكتومة ودامية وهي ذات طعم خاص وجرح عميق ألفت بين الوجدانية والغنائية وشبه الموضوعية اليقينية كما يقول ت. س. أليوت .

وفي هذا السياق ننظر إلى مأساة عنترة ، مأساة اللون والعبودية والهزيمة والقوة ، وذلك التناقض بين غاية القوة وغاية الضعف .

هناك عنترة البطل الذي يقتل البطل الآخر ، وعنترة الموبوء من لعنة الحياة ينهزم أمام عنترة البطل الذي تهتف به الأبطال .

لعل مسرحية عنترة تدنو إلى الرومنسية ، إلا أن سور الانشقاق وتمزق الذات واحتمال النقيض ؛ لعل ذلك كله من بذور التجربة المسرحية التي لم تقدر لها التقنية الشكلية والتفصيل والتعليل كما هو مأثور في المسرحيات الأخرى . وليس بين الأبطال المسرحيين من يضاهيه في الشعور بلعنة القوة ونعمتها ، إلا أجاكس في مسرح سوفوكليس ، ذاك الذي كانت هامته مثل هامة عنترة تربو على الجميع . إن أجاكس وحده يماثله في اللعنة الوجودية وفي الإحساس بانـدحار الإنسان من الحتميات الداخلية والخارجية .

ألا نرى أن المسرحية تتكرر عند عظيم الشعر المتنبي ؟ فذاته مأساوية يعلن العنجهية على المأساوية أي على ذاته وقدره وأبناء زمانه وأمرائه ثم نراه يدّنق على الفلس ويزحف في سبيل هذه المأساوية أو العظمة الذي يبتغيها ، إلى دون الولاة والأمراء ، يزحف إلى العضاريط الرعاديد ، ثم ينكشف أمام نفسه فتطفو تلك المأساوية على نور الوجود في هروبه نحو ذاته نحو حقيقة وجوده .

هذه المأساوية التي تتكرر قائمة من دون ريب في ضمير القصيدة العربية .

إن سمات كثيرة من الكلاسيكية تطالعنا هنا وهناك في متن القصيدة العربية إلا أن ذلك كله لا يجدينا نفعاً . وليس انخراط الشعر في مذهب أو آخر بمفيد لذاته المهم في ذلك كله الإبداع .

وبعد إذا كان كل ما وسم القصيدة العربية من سمات التقليد والمماثلة وتكرار التشابيه الواحدة والمعاني الواحدة ليس من سمات القديم الكلاسيكي ، فإن التفسيرات الأخرى تبدو واهية . قد نوقن أنه كان ثمة قصيدة واحدة تنتسب إلى كل نوع فني من أنواع الشعر العربي ، تلك القصيدة النموذج التي نجمت حيناً من قلب التراث ومن المعاناة الفعلية الحية وظلت تجول عبر العصور .

ومع ذلك لسنا بوارد أن نعتبر الشعر العربي كلاسيكياً كله وشعر الطبيعة الذي أداح فيه واحات جميلة ينتمي حيناً إلى المذهب البرناسي الذي يقدس المادة ، ويمعن في التقصي بها ، وحيناً آخر إلى الرومنسية .

إلا أن ما يميز عمود الشعر العربي عن الشعر الكلاسيكي هو اكتنازه بالمجاز

وميله غالباً إلى الصورة وإن كانت صورة حسية .

وعموماً ، حينما صمد العقل وأخضع التجربة وتسلّط على الانفعال ولجم الخيال ، فإن الكلاسيكية تتحقق في شرطها الأساسي . وإذا كان الانفعال قد جمع بالشعراء العرب حتى الإحالة ، فإن خيالهم كان خيالاً كلاسيكياً لأنه قلما وفق في تجاوز الحدود التي أثبتها العقل وأساغها واتخذها قرينة على الشعرية الفنية والإبداع .

وبإيجاز يمكن القول أن ليس في الأدب العربي القديم مدارس أدبية بالمعنى الذي لمسناه في الأدب الغربي .

فهناك إذاً طرائق وأساليب يعتمدهما البعض تارة ويتخلى عنها البعض تارة أخرى .

غير أنه من المتفق عليه أن المذاهب الأدبية المعروفة بالكلاسيكية والرومنطيقية والواقعية والبرناسية والرمزية لم تدخل الأدب العربي إلا في مطلع القرن العشرين . وذلك بعد عوامل عدة ساهمت كلها في دفع العجلة نحو التأثير .

١ ـ بعد العرب عن كل ما يخرجه من واقعه وبيئته واقتدائه الدائم بمَن سبقه حتى يصل إلى حد التقليد الأعمى في الأسلوب والمعنى .

٢ ـ حاجة الأدب العربي إلى نقد رصين ومسؤول يقوم على قواعد وأصول .

٣ ـ لعل موقع العرب السياسي والفكري خصوصاً بعد سقوط الخلافة البغدادية في الوقت الذي بدأت تولد في الغرب المذاهب كان لها الأثر الواضح في عرقلة وجودها حيث كان العرب يمرون بأقسى مراحل حياتهم التي عرفت هذه المرحلة بالانحطاط . (امتدادها ستة قرون ونصف (١٢٥٨٠ م) سقوط الخلافة . تعد هذه الفترة ، فترة موت عند العرب حيث لم يستطيعوا أن يأخذوا شيئاً عن الغرب على كل الأصعدة وفي الميادين المختلفة . يعيشون الجهل وهم في صراعٍ معه .

ومع ذلك ، لم يمنع هذا من أن نتلمس في الشعر العربي بعض الصنيع والمفاهيم التي جعلت هذه القصيدة تنتمي إلى هذا المذهب أو ذاك . وربما الفتح الكبير كان على يد أبي تمام وابن المعتز . وما أتيا به ، من تكلف في المعنى وصنعته في المبنى مع الجنوح نحو الغموض والتعقيد والتورية في التعبير .

فإزاء ذلك كان لا بد من تحديد جديد للشعر يعتمد على مذهبين :

ـ مذهب القدماء أي مذهب عمود الشعر ومـذهب المحدثين أمثـال أبي تمام وابن المعتز .

١ ـ مذهب القدماء :

قوام هذه المدرسة كما يقول المروزقي : شارح ديوان الحماسة لأبي تمام :

إنهم كـانوا يحـاولون شـرف المعنى وصحته ، وجـزالة اللفظ واستقـامتـه ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى .

شرح المرزوقي هذه الأبواب السبعة بقوله :

١ ـ مقياس المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب .

٢ ـ مقياس اللفظ ، الطبع والرواية والاستعمال .

٣ ـ مقياس الإصابة في الوصف ، الذكاء ، حسن التمييز .

٤ ـ مقياس المقاربة في التشبيه ، الفطنة وحسن التقدير . فأصدقه (التشبيه) ما لا ينتقض عند العكس ، واشتراكهما في الصفات . أكثر من انفرادهما .

٥ ـ مقياس التحام النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن . الطبع واللسان . فإذا لم يتعثر الطبع بأبنيته ولم يتحبّس اللسـان في فصولـه ووصولـه ، استمرا فيـه واستسهلاه بلا ملل .

٦ ـ مقياس الاستعارة الذهن والفطن ، وتقريب التشبه من المشبه به .

٧ ـ أما مشاكلة اللفظ للمعنى ، فمقياسها طول الدربة ودوام المدارسة بحيث يُجعل الأخص للأخص والأخس للأخس .

هذه هي خصال عمود الشعر عند العرب .

٢ ـ مذهب المحدثين :

شرحه الآمدي في كتابه «الموازنة بين الطائيين» (البحتري وأبو تمام) .

١ ـ طلب المعنى البعيد واللطيف الجديد المبتدع .

٢ ـ محاولة إخفاء المعنى المنقول عن الغير بكثير من التعقيد والالتواء في التعبير .

٣ ـ الإفراط في استعمال الاستعارات .

٤ ـ ظهرت الكلفة وبدت عملية الصناعة فتبخر ماء الشعر أمام هذا الوهج الصناعي :

أما شوقي ضيف فقد رأى أن المذاهب التي عرفها الأدب العربي القديم ثلاثة : مذهب الصنعة والتصنيع والتصنع . وينكر أن يكون في الشعر العربي ما يسمى بالطبع أي الارتجال .

١ ـ **مذهب الصنعة** : «يقول شوقي ضيف : إن مَن يرجع إلى العصر الجاهلي يجد الشعر خاضعاً لتقاليد يتوارثها الشعراء ، سواء في ألفاظه ومعانيه أم في أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقاً أن يذعن لفكرة الطبع ، وما يُطوى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام (طبع) . وكان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ، ويعملونه عملاً . وهم في أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم كثيرة .

٢ ـ **مذهب التصنيع** : ظهر في مطلع العصر العباسي عندما دخلت على الشعر العربي عناصر جديدة من الحضارة فالشعر في رأي أصحابه ترصيع وبديع (ومثل هؤلاء مسلم بن الوليد وأبو تمام وابن المعتز) .

٣ ـ **مذهب التصنع** : يقوم هذا المذهب على إعادة الصور المطروقة والمعاني الموروثة بأساليب من اللف والدوران ثم يحاول الشاعر إضافة التعقيد إلى أساليب الزخرف والتنميق . حتى أوفى أبو العلاء بهذا المذهب إلى غايته عن التعقيد والتشديد في لغته وأوزانه . إلا أن أحمد شوقي حاول تطوير الكلاسيكية العربية القديمة إلى كلاسيكية جديدة ، تجمع بين موضوعات الإنسان الفرد والإنسان العام ، وموضوعات المثل والقيم الأخلاقية والتجارب الإنسانية الضيقة .

وبكلمة ، فإن الكلاسيكية والرومنطيقية في أدبنا العربي مذهبان مختلفان لا هوية لأي واحد منهما على حدة .

فالشعر العربي شعر غنائي ، ينبعث من ذات الشاعر ومعاناته وطموحاته لكنه مقيد بأساليب وموضوعات ، قلما طرأ عليها تغير يذكر في تاريخ الأدب العربي .

تجلت الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي الحديث ، ونعني بالحداثة الفترة الممتدة من الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى الأربعينات بالسمات الآتية :

١ ـ المحافظة على التراث الأدبي القديم .
٢ ـ اتباع أساليبه في المعالجة والصياغة .
٣ ـ تقليد كبار الشعراء وجعلهم أساتذة الشعراء المحدثين .

ويعتبر أحمد شوقي في طليعة المجددين حتى صنّف بعض النقاد بالجسر الذي عبرت عليه الثقافة الشعرية .

من أبرز خصائص الكلاسيكية عند شوقي :

١ ـ اعتماده على مخزون ثقافي متنوع أكثر من اعتماده على معاناة آنية .

٢ ـ ثبته معلومات تاريخية ، حاول بها مزج الماضي بالحاضر .

٣ ـ العقل الذي يتحكم بمعظم نتاجه فهو يريد أن يتكلم على كل شيء لأن عقله يستوعب كل شيء . فهو يصف عين أبي الهول مثلاً :

تَهَزَّأْتَ دهراً بديك الصباحِ فَنَقَّرَ عينيك فيما نَقَر

٤ ـ ومن مظاهر العقلانية عنده ، تراكم الصور التي لا يربط بينها إلا وشيجة العقل فقط .

٥ ـ صور شوقي في القصيدة تؤدي دوراً منفرداً أو هي لمجرد الزينة ولا تتفاعل مع غيرها .

٦ ـ ظاهرة السجع حتى قال عن نفسه : إنه سجّاع وليس شاعراً .

٧ ـ حوت قصيدة شوقي معرضاً واسعاً لأفكار وموضوعات لا يجمع بينها أي ائتلاف وإن وجدت وجدانية ما فهي باردة لم تلد من رحم النفس الغنائية المتألمة .

٨ ـ عدم الاندماج بين الذات والموضوع ، هو من أهم مميزات الشعر الكلاسيكي وهذا بالذات قد جعل مسرحيات شوقي فناً كلاسيكياً خالصاً ، وقادته بالتالي إلى الحِكَم والمثل والتاريخ .

لذلك صح فيه ما قاله العقاد : إنه مبتكر ومقلّد في آن واحد . سار على منوال القدماء وجاء بكثير من الملامح الجديدة من دون أن يصل إلى مستوى الإبداع الشخصي .

أما بقية الشعراء فهم لم يخرجوا عن طور التقليد العام لشوقي ولم يحدثوا تغييراً مهماً برغم القول بأن محمود سامي البارودي هو أول ناهض بالشعر العربي من كبوته . إلا أن مساهمة هؤلاء الشعراء كانت محدودة وضيقة .

يقول شوقي ضيف : «لكن الشعر لم يتحرر من القديم ، لأن هذا التجويد لا يقوم على مذهب موضوع أو منهج مرسوم ؛ بل إننا نراه يجمع ديوانه ويقدمه للمطبعة فلا يعرف كيف يقدم له . . إذ هو في الواقع لم يكتب ديوانه ليعبر به عن فلسفته في الحياة أو حب للطبيعة . . . إنما هي قصائد قيلت في مناسبات ثم جمعت في شكل ديوان . وقد يجدد الشاعر فيأتي بقصيدة في السياسة أو في الاختراعات الحديثة وهو تجديد لا يقوم على نشر مذهب جديد في الأدب ولا أحداث ثورة في موضوعاته ومعانيه»[1] .

في سورية :

أما في سورية ، فقد حاول الشعراء تقليد الذين سبقوهم في مصر . نذكر منهم الشاعر خليل مردم بك (١٨٩٥ ـ ١٩٥٩) وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة . حاول هؤلاء تطوير الشعر بما أتيح لهم من معطيات .

والشعر السوري لم يستطع مواكبة الغرب في مذهبيته الأدبية لاختلاف الظروف والبيئات وعوامل كثيرة . وكل ما توصل إليه الشعراء في سورية هو مواكبة النهضة الأدبية العربية .

تتلخص سمات هذا المذهب في سورية بالنقاط التالية :

١ ـ التزام شعراء الكلاسيكية في سورية بالتراث القديم معتبرينه مثالهم الأعلى . وكل جديد في الشعر يجب أن ينطلق من إطار الشعر القديم .

٢ ـ انقطاعهم عن مواكبة الشعر العالمي الحديث لاقتناعهم بأن الشعر القديم يقدم مخزوناً كافياً لهم وتفرد في ذلك أبو ريشة فعصى على رفاقه واعتبرهم حجر عثرة في طريق تطوير الشعر فحاول اللحاق بركب الشعر العالمي وتخطّى الينابيع الأولى فاعتبر أحدث ممثلي الكلاسيكية ودعاة تطورها .

٣ ـ الالتزام بمنهج الشعر القديم ، لم يسمح للشعراء الحديثين التأثر بغيرهم وتضمين شعرهم أفكاراً إنسانية وحضارية . وهم في هذا يشتركون وجميع شعراء

(١) الفن ومذاهبه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٩ ، ص٧٥ .

الكلاسيكية الجديدة عند العرب ، وهذه الكلاسيكية ، لم تطرح أي مشكلة فلسفية ولم يعبر شعراؤها عن أي قلق إنساني عميق .

وإذا كان هناك من سمة عامة تظهر في الشعر السوري فهي أنه لم يستطع التجديد ولا حتى اللحاق بالشعراء المحدثين ولا بالشعراء اللبنانيين في تلك المرحلة .

في العراق :

أما في العراق فقد ينطبق على الشعر الكلاسيكي معظم السمات الأدبية العامة ، مضافاً إليها الصبغة التقريرية والاقتراب من النثر لدرجة الانحدار . فكانت النثرية والوضوح أقصى ما توصل إليه الشاعر العراقي الكلاسيكي .

تناول الشعراء موضوعات عامة من مدح وهجاء ورثاء وفخر وغزل ، مع محاولة الخروج من عتمة الماضي إلى تصوير أحداث سياسية معاصرة ؛ بتصويرهم الواقع وقد أدخلوا القصيدة مباشرة إلى الموضوع من دون مقدمات تقليدية .

غير أن موضوعات الطبيعة لم تكن ذات صلة بنفوسهم وتحسسهم بقدر ما كانت تدخل في نطاق معلوماتهم وثقافتهم القديمة . فالرصافي يحشد في قصيدته من الطبيعة أسماء الأنهار في العراق كـ (رخايا) (الدجاج) (الملك) (الدخيل) ، ليثبت لنا إلمامه التاريخي وهو يتحدث عن طبيعة وهمية لا يراها أمامه .

وجميل صدقي الزهاوي لم يكن أحسن من الرصافي . بل طغت على شعره الصبغة الإسلامية ولازمته في معظم نتاجه ، فجفّ أسلوبه وثقلت عبارته . ثار على المجتمع داعياً إلى تحرير المرأة بالقوة ، ودعا إلى الأخذ بنظرية «دارون» وحشر نظريته بين النظريات الفلسفية من دون الإتيان بجديد سوى ما ادعى به من أنه فيلسوف وعالم . وأنه بما أتى به لم يأتِ غيره ، حتى في الحب لم يخرج عن هذا السياق .

أول الحب في القلوب شرارة	تختفي تارةً وتظهر تارة
ثم يَرْقَى حتى يكون سراجاً	لذويه فيه هدى وإنارة
ثم يَرْقَى حتى يكون مع الأيـ	ـام ناراً حمراء ذات حرارة
ثم يَرْقَى حتى يكون حريقاً	فيه هلك لأهله وخسارة
ثم يَرْقَى حتى يمثل بُركا	ناً يرى الناس من بعيد ناره

يم يَـرْقى حتى يكـون جحيمــاً   عن تفــاصيلهــا تضيق العبــاره

هذا ما يوضح ما للنزعة العلمية من تأثير على شعره وجعله ليس كلاسيكياً عربياً نموذجياً بل غربياً يحتذى .

ويعدّ محمد مهدي الجواهري ظاهرة الكلاسيكية في هذا العصر .

جاور كبار الشعراء الكلاسيكيين وحصّل ثقافة إنسانية شاملة عميقة . وبذكاء ملفت حاول توظيف معطيات العصر في شعره من دون أن تظهر عليه علامات العياء في التقليد .

قيل عنه : «إنه شاعر عباسي أخطأه الزمن. . . ووجوده في القرن العشرين يمثل ظاهرة غريبة»[1] .

أما فيما يسمّى بالمدرسة الحديثة في مصر التي ظهرت في أوائل هذا القرن ، فقد مثلت دوراً رئيساً في النهضة العربية الأدبية . فالحرية النسبية التي وفرها كرومر للمطبوعات والاتفاق الودي بين فرنسا وأنكلترا سنة ١٩٠٤ وحادثة دنشواي سنة ١٩٠٦ ، كل هذه الأسباب مضافة إلى مآثر الاحتلال الإنكليزي ، أدت إلى نشوء عدد من الأحزاب كان أهمها تأثيراً في حياة الفكر هناك ، هو حزب الأمة الذي كان يضم نخبة من المثقفين ، أمثال إبراهيم المازني وطه حسين وعبد الرحمٰن شكري وسلامة موسى . وبرز من بين أعضاء هذه المدرسة ثلاثة كتّاب استقلوا بمدرسة أدبية خاصة ، اصطلح النقاد على تسميتها بالمدرسة الإنكليزية ، لأن أفرادها استمدوا ثقافتهم من الأدب الإنكليزي . أركان هذه المدرسة هم : عبد الرحمٰن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني .

دعاة المذهب الجديد :

لا يستطيع الباحث أن يتصور نظرية هذا المذهب معزولة عن إنتاج هؤلاء الأدباء ، إذ كانت أعمالهم الأدبية تطبيقاً لهذا المذهب . بيّن العقاد بوضوح عيوب المذهب القديم في حملته المشهورة على شوقي في كتاب الديوان وأهم هذه العيوب في نظره التفكك ، وانعدام الوحدة العضوية ، والإحالة ، أي فساد المعنى بالاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق والخروج على المعقول ، والتقليد ،

---

(١) علوان ، علي عباس ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص ٣٣١ .

وأظهره تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني ، وأيسره على المقلد الاقتباس والسرقة . وأخيراً الولع بالأعراض دون الجواهر .

والعيوب نفسها استعرضها زملاؤه من أصحاب المذهب الجديد ، محاولين تبيان ما في النصوص الأدبية التي تتعاورها أقلامهم بالنقد من ملامح القوة أو بدوات الضعف ، متطرقين من ذلك إلى وضع الأصول وإرساء القواعد لتصحيح الذوق وتقويم ما اعوج من نظرات الدارسين وأساليبهم . وقد لخص شكري نظريتهم في الشعر ببيت صدر به الجزء الأول من ديوانه (١٩٠٩) وهو :

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

ويتفرع عن هذا المعنى المركز ، تحديدهم للشعر ووظيفته وموضوعه ولعمل الشاعر بحيث يصدرون عن رأي واحد ، وكأنه رأي مدرسة أدبية اتفق أعضاؤها على قواعدها وشروطها . ومقدمة شكري في الشعر ومذاهبه التي صدّر بها الجزء الخامس من ديوانه غنية بما فيها من تنوع وشمول . نوجزها على النحو الآتي[١] :

١ ـ الشعر لازم للحياة لزوم الإحساس للنفس والتفكير للعقل .

٢ ـ مجال الشعر الإحساس بخوالج النفس وشرح ما يعتورها .

٣ ـ الشاعر الصميم يرى أن الشعر أجلّ عمل يعمله في حياته وأنه خلق للشعر .

٤ ـ على الشاعر أن يتعهد شعره بالتهذيب .

٥ ـ ينبغي للشاعر أن يتذكر بأنه يكتب للعقل البشري ونفس الإنسان أين كان ، وأنه يكتب لكل يوم وكل دهر ، وهذا لا يعني أنه لا يكتب لأمته وبيئته .

٦ ـ يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس .

٧ ـ ليس أدل على جهل القرّاء وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب ، فليس الشعر كذباً بل هو منظار الحقائق ومفسر لها .

---

(١) شكري ، مقدمة ديوانه ج ٥ ص ، ز .

٨ ـ ليس الخيال مقصوراً على التشبيه فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها .

٩ ـ قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات وهي برغم ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر وقد تكون خالية من التشبيهات وهي تدل على عظم خياله .

١٠ ـ لا يطلب التشبيه لنفسه وإنما قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة .

١١ ـ إن الوصف الذي يستخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان .

١٢ ـ الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً لا ما كان لغزاً منطقياً .

١٣ ـ المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح .

١٤ ـ ينبغي أن نميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نسمي أحدهما التخيل والآخر التوهم . فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق ، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود(١) .

١٥ ـ إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذاً وخارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها . . . وينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة .

١٦ ـ يقسّم بعض القرّاء الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل ، وهي مغالطة غريبة

---

(١) يعلق الدكتور محمد يوسف نجم على هذا الرأي بقوله : ظن الأستاذ العقاد والدكتور مندور أن تفرقة شكري بين الخيال والوهم كانت من الأفكار النقدية التي سبق إليها والتي تضعه في مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين . والحقيقة أن نظرية كولردج في الخيال قائمة على هذه التفرقة . وليس شكري بحاجة إلى مثل هذه الدعوى العريضة لتؤكد مكانته في النقد العربي الحديث ـ نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية ، دار صادر ، ص ١٥ .

إذ إن كل موضوع من موضوعاته يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير .

١٧ ـ كل لغة لها خصائص وذوق ؛ ولكن برغم ذلك نجد الخيال الجليل والمعنى الرائع المصيب محموداً حيث كان ، إذ إنه ليس رهناً بخصائص اللغات وإنما مرجعه العقل البشري والنفس الإنسانية .

تلك هي المبادىء التي قامت عليها المدرسة الجديدة ، غير أنه لا يكفي لإقناعنا بديمومة هذا الثالوث؛ إذ لا بد من أن يتزحزح بعد زمن حين يخرجون من هذه المرحلة التمهيدية ، وينكسفون على غير مذهب نفسي يقلب المعادلات ويغيّر بعض المفاهيم .

الكلاسيكية في النقد العربي

إذا كان النقد ضرورة لا نستغني عنها ما دمنا نتطلب التقدم ، فمن الطبيعي أن يتناول هذا النقد جميع مقومات الحياة بغية إصلاح ما فسد ولكي يعين على الترقي .

وحين ننظر في النقد العربي الشائع ، نجد أنه قدّس القديم ومال إلى عدم قبول إلا ما نسج من الشعر أو على منواله . فتنوّع النقد يكون بتنوّع الحياة . وقد قامت شروط تحدد مهمة الناقد وأهميته .

وفطن ابن سلام إلى كثير من هذه الشروط فحددها بقوله : الدربة والممارسة : فقال : قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك فقال له : إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنه فقال لك الصراف إنه رديء هل ينفعك استحسانك له[1] ؟ فابن سلام يرى إذاً أنه لكي يصح النقد الذوقي لا بد له من دربة . وفي هذا يقول أيضاً «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان . فالنقد الذوقي الذي يعتد به ابن سلام هو نقد ذوي البصر بالشعر المنصرفين إليه . وكما تنبّه على ضرورة الدربة والممارسة عند الناقد ، فطن أيضاً إلى أهمية تحقيق صحة النصوص وصحة نسبتها ، وهذه أولى عمليات النقد وأساسه المتين . ولا تقف الروح العلمية لابن سلام عند ملاحظة تلك للظواهر بل تمتد إلى تفسيرها حتى لنراه يفصل الأدلة العقلية والنقلية على انتحال الشعر[2] . وتتضح الروح العلمية نفسها في محاولته تفسير بعض

---

(١) ابن سلام ، ص ١٧ .

(٢) عرضها طه إبراهيم في كتابه عن تاريخ النقد ص ٧٥ .

الظواهر الأدبية كقوله في صدد الحديث عن شعراء القرى تعليلاً لقلة الشعر في الطائف ومكة وعمان وكثرته بالمدينة . كما صدر في تقسيمه الشعراء إلى طبقات عن مبادىء عامة اتخذها سبيلاً للحكم عليهم. ولعله كان مصيباً في نظرته إلى انتحال الشعر ، فإنه أقل إصابة فيما عدا ذلك[1] . والملاحظ أنه يورد ما يختاره للشعراء ولكنه لا يحلله ولا ينقده ولا يظهر ما فيه من جمال أو قبح ، وهو بذلك لم يتقدم بالنقد إلى الأمام شيئاً كبيراً وإن كان قد صدر في تحقيقه للنصوص عن مذهب صحيح ، وحاول أن يدخل في تاريخ الأدب العربي اتجاهاً نحو التفسير ومحاولة للتبويب تقوم على أحكام فنية .

وأتى ابن قتيبة وحاول أن يخرج من هذا الإطار ، أي تقديس القديم لقدمه . لكنه لم يتناول النصوص ولا الشعراء بنقد فني تطبيقي وإنما اكتفى بأن عرض في مقدمته لبعض المسائل العامة ، حاول أن يضع لها مبادىء . ثم أخذ في سرد سير الشعراء وبعض أشعارهم على غير منهج واضح ولا مبدأ في التأليف . ولقد رأينا فيما سبق أن ابن سلام قد صدر في تاريخه للأدب العربي عن مبادىء وأنه قد أضاف إلى فكرتي الزمان والمكان مقاييس فنية كان يؤمن بها هو . غير أن ابن قتيبة كان رجلاً مستقل الرأي غير خاضع لتقاليد العرب الأدبية ولا مؤمن لأحكامهم ولا مطمئن إلى المعتقدات الأدبية التي كانت منتشرة في عصره ولم يأخذ بتقسيمات ابن سلام لأنه لم يؤمن بمقاييسه كمبدأ الكم . وثار على المقلدين من أنصار القديم مطلقاً ثورة صادرة عن نظر فلسفي أكثر من صدورها عن حكم استقراء من طبيعة الشعر القديم والحديث ونسبة الجودة في كل منهما . وهو يقول في ذلك :

«ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حظه ووفرت عليه حقه ، فإني رأيت من علمائنا مَن يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متجره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره وكل شرف خارجياً في أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم

(١) ابن سلام ص ٢٨٤ .

يعدون محدثين . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثم صار هؤلاء قدماء عندما بعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخزيمي والعتابي والحسن بن هانىء وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا أورد علينا للتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[1] .

هذه النظرة المجردة إن صحت أمام العقل ، فهي لا تصح أمام الواقع كما يبصرنا به تاريخ الأدب العربي ، وإنما كانت تصح لو أن الشعر العربي استطاع أن يفلت من تأثير الشعر القديم ، ولو أن نزعة ابن هانىء ومدرسته استطاعت أن تغلب فتنجو بالشعر عن التقليد ليظل حياً إنسانياً بعيداً عن الصنعة والتجويد الفني ، وإن دلّ هذا النص على شيء فهو بلا شك يدل على الوثنية التي وقف عندها الشعر العربي والقيمون عليه ، كما نبين المدى الذي أوفى إليه من تعبدوا للقديم حتى إنهم كانوا يميزون السخيف من الشعر ويؤثرونه ، لا لسبب إلا لأنه قديم ويرفضون الشعر المبدع لأنه قيل في زمنهم وهم يعرفون صاحبه . والذي يعنينا من هذا الكلام هو قول أبي عمرو بن العلاء إذ ألمح إلى أن الشعر الحديث قد حسن حتى إنه أوشك أن يأمر غلمانه بروايته . . . هذا الموقف الواضح إلى جانب القديم يفضي بنا إلى ما كان عليه النزاع في فرنسا بين أهل الكلاسيكية وأصحاب الثورة عليهم من رومنطيقيين . وكان عمرو بن أبي العلاء إماماً لعلماء اللغة القيمين على الشعر فإذا أعجب بقصيدة طارت شهرتها وإذا أغضب بها أسفت وضاعت ، وهي هي الاتباعية الكلاسيكية المأثورة حيث كان تقديس القدماء العماد للمذهب الكلاسيكي .

حاول ابن قتيبة أن يخرج على مسار ذلك الطوق وأن يقيّم الشعر بقيمته غير ناظر في قدم صاحبه وحداثته . وفي تاريخ الأدب العربي كما قلنا ما يزيد من رجحان كفة قديم الشعر على حديثه ، وهو صدور القديم عن طبع وحياة ، وصدور أغلب الحديث عن تقليد وفن ، ومن العجيب أن ابن قتيبة لم يفطن إلى هذه الحقيقة ولم يلاحظها في شعر معاصريه أو سابقيه ويبلغ العجب غايته عندما نراه يحظر على المحدثين أن يخرجوا على مذاهب القدماء إذ يقول : وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين

---

(١) الشعر والشعراء ، ص ٥ ، ٦ .

وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي[1] .

ويعمق ابن قتيبة نظرته ، فيقتضي من الشعراء أن يغيروا سنة قصائدهم وبنيويتها ، فلا يضعوا معنى مكان الآخر القديم ولا يقتبسوا من البيئة الجديدة ما يوازي البيئة القديمة ، فللشاعر أن يختار ما يشاء في النظم وأن يبادر فيه بمبادرته وأن يصغي إلى همس نفسه عليه ، فليس في الشعر مسلمات ومقدسات لا طاقة على الشاعر تجاوزها والتعدي عليها . وحاول أبو نواس هدم حتميات الكلاسيكية في الشعر العربي إلاّ أنه أوقع نفسه في دوامة الخمّارة وتوابعها بدلاً من الطلل والأسفار ، كقوله :

صنعة الطلول بلاغة القدم	فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت	سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها	أفذو العيان كانت في الحكم
وإذا وصفت الشيء متبعاً	لم تخل من غلط ومن وهم[2]

وحين كان يجري ابن قتيبة نقداً ، فإنه كان يعمد إلى النقد الفكري والعقلي الذي شاع بين العرب من دون أن يأخذ بفكرتي الزمان والمكان ، لأنه وإن كان قد ابتدأ بالجاهليين لينتهي بالإسلاميين فإنه لم يرتبهم في كل عهد وفق ما كان معروفاً عند العرب إن حقاً وإن باطلاً . أما محاولة جمع الشعراء في مدارس وفقاً لمذاهبهم الفنية ، ومحاولة دراسة فنون الأدب كوحدات وتتبع التيارات المختلفة ، فهذه أمور لم تخطر له على بال .

وابن قتيبة ليس الوحيد في ذلك ، فنحن حتى اليوم لا نزال في انتظار وضع تاريخ للأدب العربي على هذا النحو العلمي ، وفي كتب مؤرخي الأدب من العرب إشارات عابرة ولكنها عظيمة القيمة لمن يريد أن يستغلها ، فثمة مدرسة زهير والحطيئة ، ومدرسة مسلم وأبي تمام ، ومدرسة عمر بن أبي ربيعة والعرجي ، ومدرسة جميل وكثير ، وثمة مدرسة البديع في العصر العباسي ، وجماعة من بقي في عمود الشعر . . الخ .

(١) الشعر والشعراء ص ٥ ، ٦ .
(٢) العمدة لابن الرشيق ص ٧٥ .

ثم هناك فنون الشعر المختلفة من غزل ورثاء ومديح وما إليها ، وهناك تيارات العبث الخلقي عند بشار وأبي نواس ، وتيارات الزهد عند أبي العتاهية ومَن نحا نحوه ، وهناك الشعر الفني كشعر ابن الرومي ومدرسته ، وشعر الفكرة كشعر أبي العلاء ، ولكن كل هذا لا يمكن أن ينظم ويوضح إلا بعد أن تتوافر لدينا الدراسات الخاصة ، فعندئذ تتضح الحقائق المشتركة . فليس لنا إذاً الحق أن نطلب إلى ابن قتيبة أن يفعل ما لم نفعله حتى اليوم وما نزال نجد صعوبة في عمله ومجازفة يخشى أن تفسد الحقائق إذا أخذنا بمناهج ولدتها دراسة آداب مغايرة بطبيعتها وبظروفها ، خصوصاً إذا ذكرنا أن فكرة الدعوة إلى مدارس بعينها والاقتتال في سبيلها لم تكد تظهر في الأدب العربي حتى أخذت في الانحلال . ومن المعلوم أنه لا الأدب الجاهلي ولا الأدب الأموي قد شهدا معارك فنية كتلك التي نشأت حول البديع وعمود الشعر بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري في القرن الرابع ، وإنما كانوا يقتتلون في تفضيل شاعر على آخر لأسباب كثيراً ما كانت غريبة عن الأدب والفن . وأين هذا من الخصومات الفنية التي قامت حول مذاهب الأدب المختلفة في أوروبا فمهدت لها وأوضحت من مبادئها . لهذا نستطيع أن نتلمس لابن قتيبة بعض العذر وإن كنا نراه دون ابن سلام في ذوقه ومنهج تأليفه .

والواقع أن ابن قتيبة يترجّح بين ناحيتين : ناحية الروح العلمية التي صدر عنها وهذه روح صائبة في دعوتها إلى تحكيم النظر الشخصي والاستقلال بالرأي كأن يرفض أن يفضل القديم لقدمه ويرذل الحديث لحداثته . وناحية الذوق الأدبي ونقد الشعر . ترتبط هاتان الناحيتان بحكمين تقريرين هما :

أن اللفظ في خدمة المعنى ، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة من ناحية ، وأنه لا بد لكل بيت من الشعر من معنى من ناحية أخرى . وأما أن اللفظ في خدمة المعنى أو للعبارة عنه ، فنظر جزئي قد أتلف ذوقه وذلك لوجوب التمييز بين نوعين من الأساليب :

١ ـ **الأسلوب العقلي** : الذي نستخدمه في العلم والتاريخ والفلسفة وأدب الفكرة . وعلى هذا الأسلوب تصدق وجهة ابن قتيبة إذ إن اللفظ لا يقصد منه إلى غير العبارة عن المعنى ، بل نحن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن المعنى الواحد لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلفظ واحد ، فاللغات لا يجب أن تعرف الترادف . وأمر الألفاظ كأمر الجمل ، فالكاتب الحق هو الذي لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التي

تحمل ما في نفسه حملاً أميناً كاملاً ، بحيث تصبح عبارته كجسم حي لا يمكن أن ينتقص منه أو يزاد عليه شيء . والتحدث عندئذ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرتي مقص ، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أي الشفرتين أقطع ، وإنما لك أن تحكم على المعنى المعبر عنه فتقبله كرأي مصيب أو ترفضه كرأي باطل .

٢ ـ **الأسلوب الفني** : هو أسلوب الأدب الجيد بمعناه الضيق ، بل هو الأدب ذاته إذا سلمنا بأن الأدب هو «العبارة الفنية عن موقف إنساني عبارة موحية» . واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى بل يقصد لذاته إذ هو في نفسه خلق فني ، فمن اليسير مثلاً أن نقول : «إن وقت الظهيرة قد حان» فنؤدي المعنى الذي نريد أن ننقله إلى السامع ، ومع ذلك يقول الأعشى : «إذا انتعل المطي ظلالها» للعبارة عن المعنى نفسه ، فنحس لساعتنا أن عبارته عبارة فنية قصد منها إلى خلق صورة رائعة لا إلى أداء فكرة .

والملاحظ أن ابن قتيبة قد خلط في كل قسم من القسمين ؛ بين التكلف وبين تقويم الشعر وتنقيته وبين الطبع والارتجال حتى لكأنه يظن أن الشعر المطبوع هو الشعر المرتجل . يقول طه إبراهيم في كتابه تاريخ النقد عند العرب في هذا السياق : «إن صاحب البديع يفكر مرتين ، مرة للفكرة ومرة لتحويرها والتكلف بها حتى تسكن للبديع . ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة وإلا نفساً فاتراً كلما همّ بالاطراد وقف به الحرص على الزخرف ، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات ، ولذلك فإن التكلف أول ظاهرة في شعر المحدثين»[1] . في هذه الجمل تحديد للتمييز بين صناعة الشعر وتكلفه . ففيصل التكلف هو أن يفكر صاحبه مرتين : مرة للفكرة ومرة لتحويرها والتلطف بها حتى تسكن للبديع ، وفي هذه الحال يغلب أن تكون مادة الشعر نفسه متكلفة كاذبة ، بل وطبع الشاعر فاسداً ، إذ نحس بزيف الإحساس وعدم أصالة الخاطر وقسر الصورة ، فيأتي الشعر أجوف متنافر النغمات ، يقف عند الأذن وقد نفضه الإحساس ورده الذوق ، وهذه صفة كثيراً ما نجدها عند أبي تمام ، وأما عند زهير والحطيئة فلا ، وإنما هو التجويد والتثقيف والصقل حسبها ابن قتيبة تكلفاً .

(١) ص ٩ .

وبعد فإننا نوجز كلاسيكية ابن قتيبة في النقد فنقول : هو رجل تفكيره خير من ذوقه ونزعته خير من عمله . دعا إلى تحكيم الرأي الشخصي فأصاب ، وعرف الشعر المتكلف في أحد المواضع بأنه ما خلا نسجه من الوحدة فأصاب ، وعرف المطبوع بأنه ما ينبيء صدره عن عجزه فأصاب ، وحاول أن يقسم الشعر تبعاً لجودة ألفاظه ومعانيه فتخبط في الذوق والحكم . وخلط بين الارتجال والطبع[1] .

ومع ذلك يبقى له فضل وقوفه في سبيل طغيان منطق اليونان على أدب العرب . ولعل في هذا الرأي مغالاة فالعرب لم يتفردوا من حيث النقد إلا بالقليل . وله فضل التخلص من التعصب للقديم لقدمه أو الحديث لحداثته .

وهو بعد كل هذا ليس ناقداً لأنه لم يتناول النصوص بالدرس والتمييز كما فعل الآمدي كما يقول الدكتور مندور ، الذي أصبح النقد بفضله نقداً منهجياً ولم يعد مجرد خواطر كما كان من قبل .

وبعد فقد ظهر النقد عند العرب نقداً ذوقياً ولكنه كان جزئياً ، فقد خواطر من دون تعليل ، ثم سار الزمن سيرته فاتسعت الأذهان ونمت روح العلم والحرص على التعليل واستطاع النقد أن يوسع رئتيه وأضحى الذوق حساساً ، لطيفاً . وحين جاء ابن المعتز بآرائه ومذهبه في البديع ، كان ابن قتيبة قد وضع خطوات مهمة على هذا الطريق . ولا شك في أن ابن المعتز قد ساعد على خلق النقد المنهجي الذي يحاكي المبادىء العامة لمفهوم الكلاسيكية عند الغربيين أو كما حددناه سابقاً بالمذهب الاتباعي .

وابن المعتز في ذلك لا يشذ ، بل يذهب بعيداً في محاكاة أرسطو عندما يتحدث عن العبارة فيذكر الاستعارة والطباق والجناس ورد الأعجاز على ما تقدمها ، وهذه أربعة أوجه من الخمسة التي ميز بها ابن المعتز مذهب المحدثين ، وأما الخامس وهو المذهب الكلامي ، فيذكر ابن المعتز نفسه أنه قد أخذه عن الجاحظ ، وهو في الواقع ليس من خصائص الصياغة الجديدة بل هو منهج عقلي يتبين في وصف أبي تمام للربيع إذ قرن بين المطر والصحو ووحّد بينهما في الخصب وجعل المطر مطراً ظاهراً والصحو مطراً مضمراً . وقرن ابن المعتز الاستعارة التي هي سمة العبقرية كما يقول أرسطو ، بالمحسّنات الخارجية . ولم يفطن إلى بواعث التجديد

---

(١) مندور محمد ، النقد المنهجي عند العربي . مط نهضة مصر ، لا تاريخ .

من النحو النفسي الذي يكتشف في المادة والنفس أبعاداً لم تسلف قبلاً . وهذا المنحى ليس واقعاً في قلب النظريات التي عرفت عند الكلاسيكيين ، إلا أنه ، مع ذلك ، يبيّن أن النقد القديم وهو كلاسيكي ، في معظمه ، أقفل منافذ التجديد على الشعراء فامتطوا له هذه الترّهات الخارجية وافتكروها فتحاً وتجديداً ، غير أنها بالحقيقة تواشيح من صناعة النظم والاجتهاد الفني .

وفي مذهب ابن المعتز المعروف بالبديع ، يميلون الشعراء إلى الوشي والزخرفة عاجزين عن الدخول إلى أعماق النفس وعاجزين أيضاً عن تجاوز العقل الذي كان يلجم الشعر ويسوقه ويحصي عليه أنفاسه ، كما يقول إيليا حاوي ، يهيمن هذا العقل على النفس هيمنة تامة فيلهو ويعبث بالألفاظ ويجهد الإنسان بالتفكير مرتين كما سبق وأشرنا . والكلاسيكية لم تزخرف هذه الزخرفة لأنها كانت تجربة مسرحية إلاّ أنها كرست سلطة العقل ووقفت على الفكرة ثم لجأت بعد ذلك إلى التحليل الذي بقي على حدود النفس ولم يلامس العمق .

تلك هي كلاسيكية العقل الصارم والمتزمت عند ابن المعتز والتي دفعت به إلى الصناعة والمغاواة ، فيما لبثت النفس تئن في ظلماتها . وأنف ابن المعتز من النهج الكلامي في الشعر ، لأنه لم يلقَ له مثيلاً في القرآن الكريم ، حين حاول أن يثبت أن البديع وإن أدمنه أبو تمام إنما كان قائماً في الشعر القديم . وأنف من التوليد والأحاجي الكلامية ، ليس لأنها تنبو عن السوية الشعرية ، بل لأنها لم يقم عليها دليل في الآيات القرآنية . وأين ذلك كله من الكلاسيكية ؟ ولعل فتاوى أبي تمام هي من الكلاسيكية الساقطة ، كلاسيكية الانحطاط حين يتفرد العقل على المعنى المشخّص . من هنا اتسعت الهوّة بين الكلاسيكية التي أرادت العقل المنفعل والفاعل ، والكلاسيكية المحنّطة التي توسلت العقل اللاهي الشكلي .

وقد حاول قادمة بن جعفر أن يقدم جديداً في هذا الشأن فصنّف الشعر على أنواعه وصنّف النوع على معانيه وأفرد المعاني الرئيسية والمعاني الفرعية وأضحى الشعر لديه معادلة علمية ، تمزج وتركب كما تمزج وتركب المواد الكيميائية في المختبر الذهني .

وعملية أخذ الشعر مأخذ المنطق والعلم والفلسفة ، كلها أُمور تبعد كل البعد عن المعاناة والحس والحياة وظلت محاولة قدامة شكلية عقيمة ، وكل ما له من فضل هو وضع عدد من الاصطلاحات وتحديد بعض الظواهر ، ومع هذا فالذين أخذوا

بأقوال قدامة وتقاسيمه التعليمية الشكلية ليسوا النقاد كالآمدي والجرجاني وإنما هم علماء البلاغة في القرون التالية . فالعقل الذي لم تحتنه العاطفة ويرافقه الشعور ويعمّده الإحساس النفسي جعل من الكلاسيكية العربية مومياء محنطة في مقبرة الأدب . بينما نرى صنوتها الغربية لم تغفل العاطفة التي رافقت كثيراً العقل وجارته . وإن يكن كذلك فهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن النقد العربي قد تعرّف ولو بخجل أو بوقاحة إلى المبادىء الجارية بحسب المذهب الاتباعي وما دار في فلكه .

وما تعريفه للشعر من أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى» إلا دلالة واضحة وبسيطة لفهم طبيعة التجربة الفنية حيث تستوي الشروط للشعر من دون أن ينال الجودة . وما دام الشاعر الذي يأخذ برقبة التعريف عند قدامة ، يقصر أم شعره على الائتلافات الخارجية في اللفظ أو المعنى والوزن والقافية ، فإنه مال إلى المنهجية الكلاسيكية التي تحاول أن تقنّن التجربة الشعرية فتفقدها ماء الحياة .

ولما تولّى الصّولي أمر النقد وقارن بينه وبين البحتري ، ظل النقد العربي يحاجُّ على صوابية المعنى والتجديد فيه على مَن سبقوه والإيفاء منه إلى ذرىً لم يعرفوها ، فضلاً عما كساه به من التوشيح والبديع . ولم نكد نشهد عند الصولي وقوفاً على المعنى الداخلي والاستعارة الخلاّقة ببرءٍ من الشاعر ومن نوايا الأشياء وضمائرها . وإنما هناك معنى مطروق ، يتولاه الشاعر فيستخرج منه شتى احتمالاته ويفصّل فيه ويعلل . وتلك منهجيةَ كلاسيكية ما زالت تأخذ الشعر على أنه معنى وحسب ، والمعنى لا يقوم بذاته في الشعر أو يستحيل نثراً . وإنه وإن يكن في كتابه ما يدل على انحيازه للشعر الحديث عن ذوق فني خاص ، فإن الذي يبدو هو أن مناصرته لأبي تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعي الدقيق . ويزيد الحكم عليه قسوة إفراطه في الغرور والتبجح بعلمه ، ثم فساد ذوقه وصدوره عن نظرة شكلية يغرها البهرج وتطرب للغريب وتلك بعينها الكلاسيكية الشكلية هي التي كانت باعث الانحطاط والعقم .

أما الآمدي فقد كان سليم النظرة ، صادق الذوق ، واسع الخبرة بالأدب والشعر ، ولهذا لم يصدر في نقده إلا عن الذوق المستنير بالمعرفة الموضعية الدقيقة ويتخذ الصحة العقلية للمعنى على قدر الجودة . وكما يقرر أن النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة إذ إنه لا يكفي أن يحفظ المرء القصائد أو يعي أصول اللغة ومذاهبها ليكون ناقداً كما وهم الصولي ، أو أن يردد أقوال أرسطو ليكتب

كتاباً في «نقد الشعر» كما فعل قدامة . النقد ملكة تدرب ، بل هو أشق من ذلك لأن في الأدب أشياء لا تحتويها الصفة وإن أحاطت بها المعرفة ، أو على الأوضح وإن نفذ إليها الإحساس .

وخطا النقد خطوات واسعة نحو التقدم ومشى في موكب الحضارة مشية واثقة ، خصوصاً بعد الانفتاح الكبير على مذاهب الغرب . تلك المذاهب التي لحت قشرة الوجود في الشعر والنثر ووقفت على اللب منها . ولو أردنا تصنيف النقد الجديد للمسنا مقاييس عامة تقوم على علمي النفس والجمال وذلك ليس بالحكم المطلق ما دام للذوق الكلمة الفصل في الأمور . ولم يكن لبنان غريباً عن الحركة النقدية منذ فجر النهضة العربية فهل اعتمدت الحركة النقدية على مفاهيم الكلاسيكية في تقويمها للإنتاج الأدبي ؟

إن كل متصيّد للجديد في الأدب اللبناني الحديث ، عليه أن يقف في المحطة الأولى عند أحمد فارس الشدياق ومذهبه في النقد الذي كان ، أول من حمل اللواء وذبّ عنه بحرارة وإخلاص . فالشدياق مجدد من ضمن الأصول الكلاسيكية المعروفة ، مجدد حتى أخمص قدميه ، مجدد في الأدب وفي اللغة وفي الشعر ولو بخجل .

تحدّث الشدياق في مقدمة ديوانه «المغني لكل معنى» عن عيوب الشعراء المعاصرين . ورد هذه العيوب إلى ضآلة حظهم من اللغة مما يلزمهم اللجوء إلى الضرورات ، وهي بنظره سبب كل فساد في الشعر . كما يأخذ على الشعراء المتأخرين ولعهم بأنواع البديع ، والتلاعب اللفظي ، خصوصاً ما جاء منها واضح التكلف بيّن الرهق . وكأن بثورته هذه خروجاً على النمط الكلاسيكي العربي الذي عرف بمذهب علم الكلام عند أبي تمام وغيره من الشعراء هذه النمطية الجديدة في الشعر لم تستطع أن تمزق جلد الكلاسيكية المعروفة عند الغربيين وإن أعلن في وقت ما أن «الشعر ملكة يقتدر بها الإنسان على تصوير معان في ألفاظ مناسبة» .

حاول الشدياق أن يعلن لنفسه مذهباً خاصاً شدياقياً يقوم على المعطيات الآتية : استعمل في الغزل ألفاظاً رشيقة شائقة ، وتداول في الحماسة ألفاظاً جزلة فخمة مروعة ، وفي الرثاء ألفاظاً محزنة إلى ما شابه ذلك .

غير أن الشدياق لم يستطع إبعاد النمطية الكلاسيكية عن مدرسته ، فسار وسط

معايير لم تتخل عن القواعد والنواميس لمنهج الكلاسيكية في التاريخ .

وتفرد الشدياق في مذهبه عندما أعلن نفسه من دعاة السهولة في الشعر ، ولعله متأثراً بقراءاته في الأدب الغربي فيقول : «وأول شرط من شروط النظم أن يكون الكلام فيه سهلاً منسجماً لا يحتاج فيه إلى حذف وتقدير أو تقديم وتأخير حتى يخاله السامع نثراً وهذا من أسرار الشعر ومعجزاته ، مع تمكن القافية ومجانبة الضرورات ! ولعمري إن هذا الكلام لجديد ، لكنه لم يتعدَ تلك الحدود التي رسمتها الكلاسيكية العامة وإن صحت التسمية قلنا إنها نيوكلاسيكية أخضع الحكم للأدب في ذلك إلى الذوق الذي يختلف بحسب اختلاف الطباع .

وللشدياق في كتبه الأخرى حديث عن الأساليب الأجنبية في الأدب صدر فيه عن ذوق عربي مستحصد ، يرى الشمس على جدار حبيبته أجمل منها على سواه . هذه القفزة النوعية في مفهومه للأدب والشعر بصورة خاصة ليست غريبة عليه ، فهو الذي حبّر آثاره الأدبية والنقدية في أوروبة والآستانة ، حين كان زملاؤه الذين اقترن اسمه بأسمائهم في تاريخ النهضة معنيين أشد العناية بتأليف الكتب المدرسية في اللغة والنحو والصرف والبلاغة .

وفي سنة ١٨٧١ عادت الكلاسيكية المتحجّرة إلى الظهور ، واستعاد شاكر شقير في كتابه «مصباح الأفكار في نظم الأشعار» مفاهيم ابن قتيبة ، حيث راح يسن القوانين في نظم الشعر فتحدث عن طريقة النظم بقوله : «هي أن تأخذ الموضوع الذي تريد أن تنظم عليه وتجمع في أفكارك ملخص المعاني الموافقة له ، ثم تأخذ كل معنى وحده وتنظم البيت أولاً في فكرك مركباً إياه تركيباً حسناً ثم تضعه على الورق . إذا كان الموضوع غزلاً فتصور أمامك الشخص المتغزل به وتصور له كل الجمال والأوصاف البديعة حتى يصير كأنه حاضر أمامك ثم خذ بوصف تلك المحاسن وأسكب العبارات في قوالب لطيفة بدون تكلف» .

ما أبسطها من طريقة ! بل ما أبسطه من مؤلف ! الشعر عنده كلام منظوم مقفى وموزون . هذه ببساطة الكلاسيكية المنحطة الساقطة صاحبة الهيكل الفارغ الذي لا يحتوي إلا على أعمدة ومسالك أسقطها التاريخ من عبارته فكيف بصاحبنا شقير يعود بنا إلى العصر الكلاسيكي المتحجّر ونحن على أبواب القرن العشرين .

ولا بد لنا في ختام حديثنا عن الكلاسيكية في النقد العربي من التذكير بأن كل ما رأيناه وقدمناه ، كان قائماً على الترجيح ، لأن المذهب الكلاسيكي في مفهومه

الواعي ، لم يتطرق إليه الشعراء والنقاد العرب . غير أن طبائع التجارب الفنية تتماثل بين الشعوب من تماثل النفوس ، وقد أتفق أن الشعر العربي راوح في الحدود التي نادت بها الكلاسيكية ولم يطفر فيما وراء العقل والحواس إلاّ نادراً .

لقد أتخم الشعر العربي بالمبالغات خصوصاً في الوصف والمدح ، ومال إلى التعقيدات والمماحكات البيانية والشعر الكلاسيكي لا يسيغ التطرف والإحالة ، فهو ينزل في قلب المعاني بحدود وقيود لا يستطيع التفلت منها .

يسعى النهج الكلاسيكي إلى التعمق في الذات الإنسانية العامة وينأى عن الوجدانيات والنزوات الذاتية ويجد العمق في تغوُّر العقل بالتأمل والروّية ؛ ولم يكن الشعر العربي جارياً في غير مرة ، على هذا التثقيف والاعتدال . فالشاعر اللاحق كان يبزّ الشاعر السابق معتبراً المعاني مادة للمنافسة والتباري ، ومع ذلك فإن الاتجاه العام كان اتجاهاً متقرّباً من الكلاسيكية .

وكان الشاعر العربي يُخْضع تجربته غالباً بل أبداً للوعي وهو بهذه الميزة والانمياز كلاسيكي ، وإن طالعتنا في مسيرة الشعر واحات وجدانية وتوشيحات رومنسية سنتوقف على شؤونها في كلام لاحق . وعند الكلاسيكي وثائق قديمة لكنها مضمرة ، وتصاريح شخصية لكنها معلنة بواسطة التلميح وحسب ، فلا يقول «أنا» على الإطلاق ليس لأنه يجرد كل تصريح عن ذاته ؛ بل لأنه يعبّر عن الإنسان ليتكلم على نفسه . أما الرومنسي فإنه يعبّر عن نفسه ليتكلم على الإنسان . تحتاج الكلاسيكية إلى اللون المحلي والتاريخي والوثائقي ؛ وهي بذلك لا تعرف ابتداع التاريخ .

همهم (أي الكلاسيكيون) أنهم يعملون في سبيل الخلود إلاّ أننا نجد عندهم الأنانية . فإذا ما أرادوا الحياة من الحقيقة الخالدة فذلك يكون بتخليدهم حقيقة زمانهم ، لا يفكرون بالغد ويفضلون وقف عقارب الزمن .



الفصل الثاني

الرومنسية

على الرغم من أن الرومنسية لم تُصبح مذهباً أدبياً إلّا بعد ما لا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإن طابعها الأساسي كان الثورة على الكلاسيكية ، وعلى أصولها وقواعدها كافة . حتى أمكن القول : إن الرومنسية كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة . ولا أدل على ذلك من لفظة رومانسية ذاتها . فهي مشتقة من كلمة رومانيوس التي أطلقت على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللاتينية . وبالنسبة إلى الفرنسيين فقد استعملت على غير معنى ، وعلى حقب تاريخية متباعدة لكنها حافظت على معنى الحنين والحزن . وفي الإنكليزية حملت معاني الخيال والمغامرة .

أما أحمد أمين فيوضح معاني الكلمة العربية بقوله : «من معاني هذه الكلمة الدهشة والعجب والجدة والطرافة والتشويق» . كل هذه المعاني تتضمنها كلمة Romance . والرومنسية أيضاً هي إحدى لهجات سويسرا وإن استعملت بغير أدب ولغة قومية .

ليس من السهولة تأريخ البدايات الحقيقية للحركة الرومنسية والسبب هو أنها خليط من مشاعر فردية وتطلعات مثالية ، اتخذت لها جذوراً وينابيع عند أفلاطون . وبالنتيجة فإن البحث عن جذور الرومنسية هو بحث عن أصول العاطفة الإنسانية ، وقياساً على ذلك يمكن اعتبار أفلاطون إحدى محطات الأصل لهذا المذهب حتى نصل إلى القرن الثامن عشر فنجد عوامل عدة مهّدت لظهور هذا المذهب .

والرومنسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية . وعلى الأصول تلك فحسب ، بل كانت ثورة على القيود الفنية كافة ولعل الثورة الفرنسية

التي وقعت في عام ١٧٨٩ م كانت من أهم العوامل الباعثة للفكر الرومنسي المتحرر والمتمرد على أوضاع كثيرة .

تطور الرومنسية

إن انهيار الهيمنة الفرنسية والزوال العنيف للملحمة ، لم يمنعا أزمنة الإصلاح (Restauration) من أن تمتلىء بالجدال العنيف . الأدب هو عمل ، بالرغم من ذلك كان هناك حسرة غامضة تدخل تلك النفوس العاطلة عن العمل في ظل نظام ملكي فقد مجده ، تحالف مقدس وأنصاف أجور ، تتصل بالكآبة التي تقدمت الرومنطيقية وغاصت نحو ما سيكون «داء العصر» .

لا أحد يملّ : الكل يناقش ويرقص . ولكن هذه الحمّى تخفي بشائر نقاهة ، وهذا الغليان يخفي جرحاً ، على الأقل عند الكتاب الذين يقومون بأعمال بعيدة عن الروتين .

أولاً : مشادات أدبية ومذاهب[1]:

في حدود سنة ١٨١٥ ، لم تكن الرومنطيقية موجودة ولا مفرداتها معروفة ، وقد أصبحت حدثاً نحو سنة ١٨٣٠ . بين هذين التاريخين ثورة غامضة .

غموض حقاً ، عبر تلك المجادلات الحادة ، لا أحد يعرف عمّا يتكلم . يشتمّ من كل ذلك رائحة الارتجال ، التقريب . شتم لاذع . مدح مسهب أعمى ، بحسب مشيئة الظروف . كلمات تستعمل من دون أن يحدد لها معنى واضح : نتيجة ذلك كله التباس الكتّاب كـ (هوغو Hugo ونوديه Nodier) لم يكتفوا بالتطوّر : كانوا يغيرون بآرائهم ، يذهبون ثم يعودون ، وما هو أخطر ، كانوا يقولون أحياناً قبل أن يعرفوا بما يفكرون . النتيجة كانت : البديهية ، التبجحات الفارغة ، التراجع في الرأي .

نظريات كانت تهيّأ ، دون أن يكون هناك أثر ، على المدى الطويل ، لعمل يقوم بدعمها : إنها «مؤامرة بدون ثورة» حسب قول دوفرجييه دو أوران (١٨٢٥) (Duvergier de Hauranne) ، فكانت النتيجة جدالاً لفظياً مجانياً . أخيراً كانت

---

(١) إن معظم هذه المعلومات قد أُخذت عن كتاب الأدب الفرنسي في العصر الرومنطيقي للكاتب الفرنسي الشهير ، ف. ل. سولنيه. والكتاب بترجمته هو رسالة دبلوم قدمت في الجامعة اللبنانية بإشراف الدكتور يوسف فرحات سنة ١٩٨٣ .

المشادات التي بدىء بها ، تترجح بين نظرتين ، ثلاث كلمات من قصيدة ، ومخالفات بعض الأجزاء في مسرحية ، أو استعمال اسم الله في بيت شعري ، لم يكن بالإمكان أن نميّز رؤوس أقلام ، كانوا يخبطون خبطاً عشوائياً ، والنتيجة كانت خليطاً من المتحاربين . ومن ثم ، كان هناك ، كما في كل حال ، الشعور بالحساسيات الشخصية ، والأحقاد والحسد الذي يواصل عمله . ومن ثم كذلك ، الأفكار السياسية والدينية والأدبية التي كانت تشق أجزاء الفريق الواحد ، مقربة من هنا ومن هناك عناصر لا تتفق في المضامين : نتيجة ذلك عد التمكن من تحديد الفرقاء ، والخلاصة تفوق الهذر على الذكاء . من فهم شيئاً في هذه الأيام ؟ من المحتمل أن يكون ستندال (Stendhal) كي يلهو .

أما كثيرون غيره فلم يفهموا شيئاً . عام ١٨١٤ ، كان محررو مجلة «مناقشات» (Débats) يظنون أن مسائل كالوحدات هي «أماكن مشتركة للجدال» أصبحت اليوم تقريباً مستهلكة . كانوا على خطأ إذ إنها دامت طويلاً .

عام ١٨٢٠ ، ظن محرّرو «الآداب النورمندية» (Lettres Normandes) أن المشادة قد انتهت ما بين الكلاسيكيين والرومنطيقيين : بالفعل كانت في أولها .

صرّح هوغو في مقدمة كتابه «قصائد غنائية جديدة» (Nouvelles Odes) (١٨٢٥) أنه يجهل معنى كلمات «كلاسيكية» و «رومنطيقية» أنه يجهل معنى الخلاف الناشب بين شكسبير (Shakespeare) وراسين (Racine) . أما سومه الذي هنّأه فكان يفكر أن النزعتين قد اتفقتا أخيراً . إن كل شيء على ما يرام . والحالة هكذا ، كنا عشية النزاعات الحاسمة .

وكان هناك أربعة أحزاب على الأقل : الملكيون الكلاسيكيون (جرائدهم هي : «المحافظ Conservateur» و «المناقشات Débats») ؛ الملكيون الرومنطيقيون («اليومية La Quotidienne») ، الأحرار الرومنطيقيون («المدرسة الفرنسية Le Lycée français») ، الأحرار الكلاسيكيون («الدستوري Le Constitutionnel» ، «المجلة الموسوعية La Revue Encyclopédique» ، «المينرف الأدبية La Minerve Littéraire») .

لقد حان الوقت الذي أصبحت فيه الجرائد والمجلات تحتل المرتبة الأولى في العمل الفكري . لم يكن هناك فريقان ، الكلاسيكي والرومنطيقي فقط ، بل مجموعة من الحركة من دون تماسك داخلي ، بوجه مجموعة من المقاومة ، أقل غموضاً من

المجموعة الأولى[1] . المجموعة الثانية كانت تنوي أن تكمل بكل إخلاص التقليد الكلاسيكي الذي أعطانا روائع والذي بإمكانه أن يعطينا المزيد . المجموعة الأولى ، التي كانت تنظر إلى الأمام ، كانت تكنّ للكلاسيكية إعجاباً كبيراً ولكنها كانت تنوي تطوير صيغة فن رسخت ، فكانت هذه المجموعة تبدو لخصومها ، كأنها لفيف من أعداء التقليد ومن البكّائين .

أصبح «البند» (Le Pinde) بفضلكم متوحشاً
تصرّ فيه الأسنان كما في أعماق الجحيم (الترتار)
رثاء اليوم ، مدهوش ببكائه
يشرح أوجاعه في مزمور أبدي .

هذا ما قاله هنري دو لاتوش (Henri de Latouche) (١٨٢٥) معطياً سخرية الكلام لأعدائه .

بين «الحركة» التي كانت يومها تتكىء خاصة على مجموعة كوبيه (Coppet) . (مدام دوستايل Mme de Staël) ، و «المقاومة» التي كانت قلعتها في «المناقشات» (هوفمن Hoffman ، دوسولت Dussault) وفي «أتيني Athénée» الملكي (أنطوان جي Antoine Jay) ، اندلعت المشاجرة عام ١٨١٤ غداة نشر كتب كوبه الثلاثة : «ألمانيا» لمدام دوستايل ، «درس عن الأدب الدراماتيكي» لشليغل (Schlegel) ، و «آداب جنوب أوروبا» لسيموندي (Sismondi) . كان الموضوع الأساسي للنقاش : هل من المفروض على فرنسا ، أم لا ، أن تبحث في الخارج عن مبدأ تجديد الشباب ؟

التطور (١٨١٦ - ١٨٢٠) :

إن الرغبة في «عمل شيء آخر» أصبحت عامة . من دون أن تتنازل ، قبلت «المقاومة» أن تبحث الآن في إمكانية إدخال تجديدات . «ألعاب الزهرية» لمدينة تولوز (Toulouse) وضعت الموضوع الآتي ضمن مباراة : «ما هي الخصائص المميزة للأدب الذي يطلق عليه تسمية الرومنسية ، وما هي المنافع التي يستطيع إعطاءها للأدب الكلاسيكي ؟» السؤال الأهم المطروح هو الغنائية الشخصية : كانت مؤلفات

---

(١) إني أستعمل هذه الكلمات «حركة» و «مقاومة» بالمعنى الذي كان شائعاً في معجم المفردات السياسية المستعان به أيام ملكية تموز .

شينيه (Chénier) تنتشر (١٨١٩) حتى نصل إلى «تأملات» لامارتين (١٨٢٠) كان زمن الصالون الأدبي في شارع سان فلورانتان (Saint-Florentin) ، حيث كان «الحركيون» يجتمعون عند إميل ديبسان (Emile Deschamps) ، سوميه (Soumet) ، فيني (Vigny) هوغو ، ريسّينيه (Rességuier) (١٨٢٠) كان لسان حالهم «المحافظ الأدبي» (١٨١٩ ـ ٢١) وهو ذو ميول ملكية وكلاسيكية ولكنه منفتح على الطموحات الجديدة .

ثم جرت ردة فعل وطنية غداة مقتل الدوق دوبرّي (De Berry) فانتقلت السياسة إلى الصعيد الأول واستقبل شكسبير برؤوس البطاطا المسلوقة .

في «جمعية الآداب الجميلة» المؤسسة عام ١٨٢١ ، بصفتها مقراً للكلاسيكية ومناهضة لحرية التصرف ، كان احترام التقاليد يبدو أكثر جلاء ، مع فونتان (Fontanes) شاتوبريان ، هوغو ، لامارتين ، نوديه ، لسان حاله : «سجلات الأدب» لنوديه (١٨٢٠ ـ ٢٩) . وقد اندمج بها «المحافظ الأدبي» (١٨٢١) . هرب لامارتين من النزاعات وتعالى عنها («تأملات جديدة» ، ١٨٢٣) . أما في «اللوحات الرومنسية» لعام ١٨٣٢ ، فكان رؤساء الحركة : نوديه ، سوميه ، غيرو ، أنسلو (Ancelot) ، فقد فترت هممهم . أما الرومنسيون فانقسموا على أنفسهم . وأصبح المقر الحر للحركة في صالونات ستبفر (Stapfer) ، فيولي لو دوق (Viollet-le-Duc) واتيين دوليكلوز (Etienne Delécluze) مع ستندال الذي كان يومها «الرومنسي الغاضب» ، ج. ج. امبير (j. j. Ampère) ، كوزان (Cousin) وكونستان (Constant)[1].

وكان فييِّني (Viennet) مجادلاً في عطارد (Mercure) القرن التاسع عشر ، أوجيه (Auger) في الأكاديمية مناهضاً «الانقسام الأدبي الجديد» . نوديه ولومرسييه (N. Lemercier) يردان . الرومنسي سوميه يدخل إلى الأكاديمية ، ولكن رومنسيته شلّت[2].

استعاد التقدم مسيرته مع تأسيس «بنت الأفكار الفرنسية» (١٨٢٣ ـ ١٢٤) ، حيث كان يديرها ديشان (Deschamps) وهي ملكية ولكنها متشوقة إلى الابتعاد عن الشوفينية والانشغال بالسياسة . كانت اجتماعات نوديه في الارستال (الترسانة) (١٨٢٤) مع ما يجاري ذلك مزيج من الأقاويل الأدبية والرقصات والألعاب ولقاءات

(١) المرجع نفسه ، ص ٥٤ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

الفنانين والشعراء والفلاسفة ، تجمع الرومنسيين الملكيين والمسيحيين (هوغو ، لامارتين ، فينيي) .

في هذه الأثناء كان الرومنسيون الأحرار يلتقون دائماً (ستندال ، ميريميه Mérimée) عند أنصار الأدباء أنفسهم ، ويؤسسون «الكرة» (Globe) (دوبوا Dubois) (١٨٢٤ ـ ٣٢) مع جوفروي (Jouffroy) تيير (Thiers) سانت بوف (Sainte-Beuve) كانت الروح الفلسفية مقابل الرثاء اللامارتيني .

ولكن الرومنسيين كانوا يتوقون إلى الاتحاد . لاتوش (Latouche) الذي طرد من «بنت الأفكار» بعد أن حاربها في «عطارد» تقارب مجلته من النجاح الهوغولي للحركة . رسمت الندوة (١٨٢٧) مجموعة جهود : عند فكتور هوغو ، شارع دي فانجيرار (rue de Vaugirard) ، ثم نجد في شارع نوتردام دي شان (Notre-Dame- des champs) فينيي، سانت بوف، دي شان، نادي الترسانة، وجوهاً جديدة كبلزاك ، موسيه وغيرهما . . .

وجرى تنظيم الفريق مع مراسلين في المقاطعات . وتعيين تايلور (Taylor) كمفوض في «المسرح الفرنسي» ساعد كثيراً الحركة على كسب معركة المسرح في معرض ١٨٢٤ ، وسجّل تفوق الأسلوب الجديد . فرض دولكروا (Delacroix) نفسه بـ «مجزرة سيو» (Massacres de Scio) وتفوق أسلوبه منذ ذلك الوقت على دافيد (David) . بالرغم من «المناقشات» و «الأكاديمية» فقد سجّلت الرومنسية تقدماً بارزاً .

وبرزت المنشورات ، ثم سعت «مقدمة كرومويل» لهوغو إلى تحديد الوضع، من دون أن تدخل التجديدات. وأبرزت التطور الأدبي كما ولو أنه مرتبط بالتطور الاجتماعي ، ووضعت وجهاً لوجه النبوغ والمنهج ، وقانون العصور الثلاثة : بعد العصر الغنائي (التكوين) والعصر الملحمي (هوميروس) العصر الحديث هو عصر الدراما (شكسبير) ، الدراما «شعر كامل» تجمع كما في الحياة المضحك والأسمى . في «لوحة الشعر في القرن السادس عشر» وجد سانت بوف للرومنسيين معلّمين ينتسبون إليهم . في مقدمة «الدراسات الفرنسية والأجنبية» (١٨٢٨) بيّن إميل ديشان أنه يجب تجنب كل الفنون الأدبية التي أبدع فيها الكلاسيكيون كالرسالة والحكايات ، للانصراف إلى زرع الأراضي التي لم تحرث بعد : الملحمة (فينيي) الشعر الغنائي (هوغو) ، الرثاء (لامارتين) . ولكن بما يخصّ المسرح ، فإن المأساة الكلاسيكية هي

جيدة جداً ، ولكنها لم تعد سوى «قالب تافه» ينبغي تجديد المسرح باستلهام شيللر وشكسبير[١] .

الحديث الثاني الذي حتّم النجاح هو أن هوغو ثبّت نفسه رئيساً بفضل توجهه الذي أخذ يزيد وضوحاً نحو التحررية . منذ عام ١٨٢٦ وضع النظام بوجه الانتظام : (مقدمة «قصائد وموشحات غنائية») وفي عام ١٨٢٩ رفع صوته : «الفن لا يستطيع التقيد بالأقنعة والأغلال والكمامات ، إنه يقول لكم : اذهب والقِ نفسك في هذا البستان الكبير من الشعر حيث لا يوجد ثمر ممنوع («الشرقيات») . بدون شك ، ففي داخل التكتل الرومنسي الذي كانوا ينعتونه بالتريسوتينية (Trissotinisme) كانت العلاقات بالرغم من كل شيء هشة : نوديه يخون بغموض ، فيني يأسف لأنه لم يعد يجد في هوغو هذا الفتى الجميل الطاهر على طريقة زهرة الزنبق ، وتهرّب سانت بوف . ولكن بقي هوغو معبود الشباب في النادي : غوتيه ، نرفال ، بتروس بوريل (Petrus Borel) الذين استؤجروا ليصفقوا لـ «ارناني» .

وأخذ أخيراً ازدهار الأعمال الرومنسية يزداد حدة : بعد القصائد الشعرية والروايات ، فربحوا معركة المسرح بعد سلسلة اشتباكات منها معركة «ارناني» (١٨٣٠) إذ بقي باوور لورمان (Baour-Lormian) وحيداً في الساحة ، متصلّب الرأي بوجه رئيس الملائكة ، ينفجر متوعداً بوجه الملحدين . وفي تقدم ما نسميه بالرومنسية ، نشاهد خصوصاً ، على طول هذه الحقبة من الزمن ، مؤامرة غامضة يحبكها بعض الفرنسيين العاطلين بهدف خنق الوحي الفرنسي . حيث كانت مدينة كوبيه مركزها الأساسي ، وكان شليغل (Schlegel) أحد ضيوفها ، يحقّر منذ عام ١٨٠٧ «فيدر» (Phèdre) لراسين في «مقارنته» مع أوربيد (Euripide) بقوله : خسائرنا العسكرية كانت تجعل القومية الحساسة تتجه نحو الشوفينية[٢] .

ويريد مالت برون (Malte-Brun) في «المشاهد الأدبي» (١٨١٤) أن يتوقف عند «النسخ البلدي» ، واغتاظ «القزم الأصغر» (١٨١٤) من «كل هذه المنتوجات الأوسيانية والغاليّة والجرمانية والسويسرية والشكسبيرية والقوطية التي تفرض علينا» . ويرى «الدستوري» في حماية «الوحدات» (١٨١٨) مسألة «شرف وطني» ثار النقاش ضدّ «التهريب الأدبي» لعدد كبير من «المنتوجات الجرمانية والبريطانية» . وفي

(١) المرجع نفسه ، ص ٥٧ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

المقابل صاح لاكروتيل (١٨٢٣) : «هل نحن متجهون نحو تقديم الذبائح إلى آلهة غرباء ، يطلبون منا أن نضحي بأكبر وأسمى مشاهير العالم الأدبي ؟ أخشى في الحقيقة ألّا يكون باستطاعتنا أن نتعرف ، بعد اليوم ، إلى الفرنسيين القابعين تحت هذه الثياب الحزينة المستعارة من جيراننا» . «عطارد» رفض «أن يذهب ويتكلم عبثاً على الذوق والعقل المقدمة على مذابح أحد الأبعال الجرمانية» . هكذا انفجر ما وصفته «الكرة» بـ «الوطنية الصينية» .

مع ذلك ، فقد دخل الغريب إلى فرنسا وبدأ البحث عن نماذج صالحة للعمل ، في نطاق المسرح بخاصة ، لتجديد الشباب . منذ عام ١٨١٣ ، راحت «عطارد فرنسا» و «العطارد الغريب» تبديان بعض الحشرية في هذا الاتجاه . وقد أبرزت التحسن في هذا المجال : «جمعية الآداب الجميلة» (قراءات لأبيل هوغو Abel Hugo حول أسبانيا) ومجموعة لادفوكا (Ladvocat) (مآثر من المسرح الأجنبي : شيلر لبرانتي (Barante) ، شكسبير لغيزو (Guizot) . «أطلق» البارون اختاين (Eckstein) ألمانيا .

المشاهير هم : في المسرح ؛ شكسبير وشيلر ، في المجالات الأخرى ؛ ولتر سكوت (Walter Scott) وبايرون (Byron) . اقتبس بنجامين كونستان (Benjamin Constant) عن شيللر الـ «Wallstein» (١٨٠٩) مرفقاً بـ «حديث مبدئي» (Discours Préliminaire) مهم ينادي فيه باستغلال صيغة مأساة مستوحاة من الأرباب الأجانب . فاقتبس لوبرون (Lebrun) «ماري ستوارت» (١٨٢٠) نوعاً من المأساة المعقدة التي تسمح بمزج الأنواع . واقتبس أنسلو (Ancelot) «فييسك» (Fiesque) (١٨٢٤) واقتبس سوميه (Soumet) «جان دارك» (١٨٢٥) وبيشا (Pichat) اقتبس «غليوم تلّ» (Guillaume Tell) (١٨٢٦) . كانت شهرة غوتي (Gœthe) ضئيلة بالرغم من «فوست» (Faust) الرائعة لنرفال (Nerval) (١٨٢٧) [1] .

عرّف شكسبير بعد وقت قصير الشغف نفسه قائلاً : في عام ١٨٢٢ استقبلت في باريس فرقة بنلي (Penley) بالبندورة والبيض ، أما في عام ١٨٢٧ فقد استطاعت فرقة إنكليزية أخرى أن تنال هتافات المشاهدين مع «هملت» (Hamlet) و «روميو» (Roméo) وأن تثير هيجان الجمهور مع أوتيللو (Othello) . وجد ستندال (راسين وشكسبير ١٨٥٣) في شكسبير مصحّح راسين . وسبّب فيني معركة رومنسية حقيقية بكتابه «أوتيلّو» (١٨٢٩) .

(١) المرجع نفسه ، ص ٥٩ .

كان بيرون (Byron) وهـو سيّد الشعـر مع أوسيـان (Ossian) منسجماً وذوق العصر ضمن السنوات (١٨١٩ ـ ٢٤) فطبعت مؤلفاته وترجمت وقد نصّبه ريموزا (Rémusat) «بونابرت الشعر» .

ولم يكن جماعة المقاومة يرون في المجدّدين سـوى جنون أعـداء التقاليـد وهيجان مهووس . هيجان ليفيس (Lewis) وورتير (Werther) وبايرون (Byron) في «مقـاوم الـرومنسيـة» (anti-romantique) (١٨١٦) . قـال سـان شـامـانس (Saint-Chamans) إنـه يرافـع عن قضيـة النظام ضـد النـذل وقـد أزعجت بعض التجاوزات النقد ، وكانـت الروايـة السوداء ، المستوحاة من ماتورين (Maturin) ومن لفيس نوعاً ، كان هوغو يعطي منه «هان ايزلندا» (Han d'Islande) (١٨٢٣) وبيغ جارغال (Bug-Jargal) (١٨٢٦) . ثم قيل إن العبقرية قريبة من الجنون : في هذه الحالة ، قال العطارد أن مؤلف «مان» ليس بعيداً عن العبقرية . هكذا كانت المأساة السوداء : العادة الأدبية هي لمصاصي الدماء (١٨١٩ ـ ١٨٢٠) ، في الرواية كما في المسرح ، وقد شجعها نوديه لوقت من الأوقات .

ونوديـه نفسه ، الذي كان خليطاً من الترددات ، سيدين بعد سنتين «المدرسة الهذيانية . . . هواجس المحمومين الهاذية» . أشركت «المنـاقشات» «قضيـة الذوق السليم والحس السليم ، والشعر (و) العزة القـومية» . الحقيقـة أن الفريق المنتمي لستندال في الحركة لم يكن ، في حبه للجدل العقائدي ، زمرة قراصنة . وإذا قرّر الفريق المنتمي لهوغو عام ١٨٢٨ أن يرفع راية الحرية الأدبية ، لم يكن هذا الفريق أقل بعداً عن شكسبير وبايرون من راسين .

أفكار حول سيرورة الرومنسية :

إن لم يكن المجـددون بمعـظمهم هـذيـانيين ، إلاّ أن البعض منهم كـان ينـظر إلى تجديد الذوق ، إلى تليين «أصول» الفن الشهيـرة ، إلى نوع من التحـررية . رأى هـوفمن منذ عـام ١٨١٥ أن الثورة السيـاسية لا يمكنهـا ألا تنعكس على الصعيـد الأدبي . نجحت الفكرة ، في «تأملات على الثورة» لمدام دوستال (١٨٢٨) ، أو عند نوديه الذي أراد أن يرانا ، في الحالة الاجتماعية الجديدة ، نخرج من «دائرة أرسطو البوبيلية» منقادين بالمسيحية ، أي بـ «الدين والحب والحرية» ، الفكرة نفسها أوحت «الكرة» .

المادة الأولى من قانون الإيمان الرومنسي تنادي بالتحرير : العبقرية تتفوق على

الأصول . أكّد مانزوني ذلك في «رسالة إلى السيد شوفيه» (١٨٢٣) . أرادت «الكرة» بوجه خاص ، وكانت لسان حال الأكثر ذكاء آنذاك ، أن توفق بين الحرية السياسية والحرية الأدبية ، بدون إفراط ولا خجل : «حرية واحترام الذوق القومي» يقابلها «التعصب والروتين» والوحدات الثلاث : الرومنسية هي «البروتستنتية في الآداب والفنون» ، الرومنسية ، قال فيتي (Vitet) ، هي «الاستقلال بصدد الذوق» حرية وحقيقة : عليك أن تكون حرّاً لتقول الحقيقة تلك كانت كلمة السر . حرية : «الذوق في فرنسا ينتظر لنفسه ١٤ تموز» (فيتي) . حقيقة : «تقليد الطبيعة أفضل من النقل عن الطبيعة (تيير) . إنها عبارات ردّدها هوغو . «الكرة» أسست المدرسة الرومنسية الفرنسية . بدا هذا التحرير أكثر وقاحة . حتى ١٨٢٧ ، لم يكن هوغو سوى ولد وديع ، قدّم إلى الكلاسيكيين كل التطمينات . رأيناه بعد ذلك يسير على درب «الكرة» . وفي عام ١٨٢٩ رمى لاتوش بالصيغة الشهيرة : «منذ أن أصبحنا جميعاً رجالاً عباقرة ، أضحت الموهبة نادرة جداً» . وفي عام ١٨٣٠ استنتج تقرير لجنة الرقابة حول «أرناني» : «من المستحسن أن يعرف الجمهور إلى أي حدّ من الضياع يستطيع أن يذهب الفكر المتحرّر من كل الأصول»[1] .

أما المادة الثانية من قانون الإيمان فهي المادة التي يجب أن تستغل كل ثروات التاريخ . ففي «رسالة إلى شوفيه» حدّد مانزوني (وقد تبعه ووافقه في ذلك فوريل Fauriel) المدرسة الجديدة بصفتها مدرسة كلاسيكية موسعة بفعل التاريخ . عليكم أن تفهموا أولاً أنه يتوجب علينا أن نكون أبناء جيلنا : لم يكن نوديه مجنوناً لهذا الحدّ عندما حدّد الرومنسية بصفتها «تقليد المحدثين» عليكم أن تفهموا بشكل خاص أن على المسرح وفي الرواية وفي أكثر الأحيان في الشعر ، التكلم على التاريخ ، التذكير بالماضي القومي ، بدلاً من أولمب (Olympe) مستحدث . وفي سبيل ذلك كان هناك خطوات[2] :

الخطوة الأولى : كروزي دولوسّير (Creuzé de Lesser) ، رينووار (Raynouard) ، مارشانجي (Marchangy) «غاليا الشعرية» (١٨١٣ ـ ١٧) أعادوا إلى المجد ، بعد القرن الثامن عشر ، عصورنا الوسطى . منذ ١٨١٩ استفادت المأساة المسرحية من هذه التعاليم : «صلوات العصر في صقليا» لدولافين

(١) المرجع نفسه ، ص ٨٥ .
(٢) نفسه ص ٨٧ .

(Delavigne) ، «لويس التاسع لأنسولو» (Ancelot) أوجدت صيغة للمأساة التاريخية . وبعد ذلك ألم يكن باستطاعة الخمس والعشرين سنة الأخيرة وهي سنوات المجد ، أن تعطي مواضيع مثيرة للشغف ؟ .

الخطوة الثانية : ابتداء من ١٨١٩ ، أصبح العمل أكثر جدية . أكمل ولتر سكوت تغذية الرومنسيين عندنا وكتّاب المسرحية التاريخية التجريبية والشعرية ، من أمثال دوماس . ولكن مجموعات النصوص التي أعيد طباعتها تكاثرت ، مثل «مجموعة ذكريات عائدة لتاريخ فرنسا» لبيتيتو (Petitot) (١٨١٩ ـ ٢٩) وفينيي الذي كتب «الخاسم من آذار» (Cinq-Mars) سنة ١٨٢٦ فكّر ملياً وبأكثر تعمق بالمسألة في «تأملات حول الحقيقة في الفن» (١٨٢٩) محدداً حقيقة الفن بوصفها حقيقة فعلية «رفعت إلى مستوى قوة أعلى» .

والمادة الثانية من القانون المذكور هي مادة الأسلوب فالسؤال كان يطرح نفسه ؛ كيف نكتب؟ المسألة لم ترفع إلا لاحقاً . في «تأملات» (١٨٢٠) كتب لامارتين مثل الكتّاب التقليديين (كالكلاسيكيين) . لم يبدأ النقاش حول الشكل سوى عام ١٨٢٧ عندما برزت ضرورتان :

الأصالة : «هناك مئة طريقة لحسن الكتابة ، ولكن هناك طريقة وحيدة للكتابة بطريقة سيئة ، وهي أن تكتب مثل كل الناس» ، هذا ما قاله ديشان في «المقدمة» . ثم الملكية : «أوتيللو» لفينيي رسم هنا تاريخاً[1] . الكلمة المختصة بدأت تأخذ مكان الكلمة «النبيلة» الكلاسيكية[2] . وقد صفّقت «الكرة» في «أوتيلّو» ، لعراء الكلمة المختصة ، مقابل المغشوش من المستعار الكلاسيكي ، «الكلمة المختصة المبطنة جيداً بوجود نعت أو فعل نبيل»[3] .

الإشكالات التي اعترضت سبيل الرومنسية

إشكالية الشعر الغنائي :

تهز الاهتمامات الثلاثة هذه كل الأنواع : الشعر الغنائي ، الملكي والمسيحي للشباب ، الذي ازدهر حوالي العام ١٨٢٠ وقت «الألعاب الزهرية» في مدينة تولوز

(١) عاود فينيي السؤال نفسه في «رسالة إلى لورد» .
(٢) المفهوم في ذلك : الوعاء أو الإناء بدلاً من «الجرة» .
(٣) هذا التلميح يتوجه بخاصة «إلى الكلاب الملتهمة» الشهيرة لراسين .

(حيث تـوّج هوغـو) ، لم يكن سوى مشـروع خجول «القصـائد الغنـائية» لهـوغـو (١٨٢٢) . و «القصائد» لفيني (١٨٢٢) لم يكن فيها شيء من الثورية . «تأملات» لامارتين (١٨٢٠) أثارت حماسة[1] ، ولكن الإعجـاب كان أولاً بـالفكرة الملكيـة والمسيحية .

برأي المنظّر ، يلزم للشعر الغنائي انفعال غامض أكثـر ، يقابله عقـل أقل : وضع القلب بكل بساطة بجانب الورق . منذ عام ١٨١٨ ، في مقالات رنّانة ، طالب نوديه بالعبارة القائلة : «لا أعرف أية أسرار للقلب الإنساني» ونادى سوميه (١٨١٩) بـ «عبقرية الإحساس» في مقابل ألعاب «الأمثال اللطيفة والإرشادات الضاحكة» التي كانت شائعة في القرن الثامن عشر . حدّد غيرو (١٨٢٣) المدرسة الجديدة بوصفها تلميذة من القرن السابع عشر ، ولكن مع استبدال «الذاتي» بـ «الموضوعي» واستبدال القلب بالعقل والذاكرة . ديشان طالب بحقّ (١٨٢٤) «بحب الحـامولات والـزهور والمقابر والقمر والمخطوبات» .

وتعزيزاً لتلك النظريات ، نجد الأمثال الحقيقية عند سـانت بوف في كتبـه : «جــوزف ديــلورم» (Joseph Delorme) (١٨٢٩) و «مـؤاســاة» (Consolations) (١٩٣٠) . انفرد لامارتين ، وهوغو لم يكن قد هرب من البـرّاق . الشعر الغنـائي الرومنسي تأسس دون هوغو الذي أعطاه روائعه . لقد تأسس بفضل بـواكير الأدب الرومنسي عام ١٨٢٠ .

حوالي عام ١٨٣٠ كانت هناك نزعتان : النزعة التجديدية في الشعر الغنائي المنفعل والغامض في «تأملات» ، ومن ثم في الشعر الغنائي التصويري والجاف في «الشرقيات» وهو مقبول أكثر . أما فيما يختص بالشعـر الغنائي الكيفي كـالذي في «حكايات أسبانيا وإيطاليا» لموسيه (١٨٣٠) فقـد أعلن من دون مراوغـة أنه «مبهم كلياً» .

إشكالية المسرح :

كان المسرح قلعة الكلاسيكية . كان من الخـطأ القول أن الـرومنسية ، في محاولتها خداع الكلاسيكية ، اقتحمت المأساة المسرحية . الحقيقة تبدو لنا عكس ذلك ، إنه تجديد الأشكال الدرامية ، التي كان الرومنسيون مسؤولين عنها جزئياً ،

---

(١) صدر منها خمس طبعات عام ١٨٢٠ وثماني عشرة طبعة من ١٨٢٠ إلى ١٨٣٠ .

وهذا سمح للنزعات الجديدة أن تعي نفسها تحت اسم الرومنسية .

في السنوات (١٨١٥ ـ ٣٠) أقلع عن فكرة المضي قدماً بالمأساة الكلاسيكية ، وذلك ليس لأن هذا النوع قد نفد خيره ؛ ولكن اتضح أن مأساة راسين التي كانت ناجزة منذ القرن السابع عشر ، قد أقلع عن فكرة منافستها . «ليس في محاولة تقليدهم تتمكن أبداً في مساواتهم» هذا ما قاله في الكلاسيكيين ديشان الرومنسي .

إن مقاومة الوحدات وقيود التقاليد من أهم التحديات التي واجهت الرومنسية . فقد انتصرت الميلودراما أكثر وأكثر في السنوات نفسها : بيكسيريكور (Pixérécourt) ، الرجل الكبير في تلك الحقبة ، لم يكتب أقل من مئة وعشرين قطعة وقد أثارت مسرحية «ليونيداس» (Léonidas) لبيشا (Pichat) نقاشاً حاداً . وتوقّع نوديه (١٨١٨) أنه إذا عولج الميلودرام بخبرة أوسع ، فإنه من الممكن أن يولد الدرام الجديد .

والتحدي الآخر هو تطوير العنصر التاريخي . فالإشكال قد ظهر في الفصل ما بين المأساة المسرحية والميلودراما ، «مأساة تاريخية» هي اسم الشكل الجديد في إيطاليا مثلاً ، (في فرنسا يقال درام رومنسي) .

أما الأسلوب فهو الهم الأكبر في التعبير عن التحدي الواضح والقائم بين مأساة الكلاسيكية المستعارة التي أتت متأخرة وقد أسقطها الميلودرام ، والمأساة التاريخية محاربة الميلودرام وهمّها الدقة التاريخية بشكل مكثف . إن الدراما الرومنسية ، المناهضة للكلاسيكية قد ولدت من جرّاء الحاجة إلى الشعر الغنائي والتكيّف الشعري للتاريخ . في عام ١٨٢٩ ، كان لـ «هنري الثالث وبلاطه لدوماس» نجاح باهر . في المقابل كان «لمارينو فاليرو» (Marino Faliero) لدولافيني (Delavigne) ، و «ماريون دي لورم» (Marion Delorme) لهوغو (وقد منعت) ، و «كريستين» لسولييه (Soulié) إخفاق ذريع . تلك كانت سنة حاسمة، وربحت فيها الدراما الجديدة[1] .

وفي السياق نفسه كان الصراع بين الشعر والنثر ، خصوصاً مع أتباع «الكرة» فقد دافع ستندال، في «راسين وشكسبير» عن الدراما النثرية بصفتها أكثر ملاءمة والعبقرية الحديثة . وأعطى ميريميه أمثالاً جيدة في «مسرح كلارا غازول» سنة ١٨٢٥ . ولكن هوغو ، وبصفته الشخصية ساعد على انتصار الدراما الشعرية ، وهذه ليست «معركة» ولكنها «معارك» «أرناني» (خمسة أيام من الصراعات) . في هذه

(١) المرجع نفسه ، ص ٥٤ .

الساعة فقط ، تأكد أن هوغو هو زعيم كبير . لأن انتصار بيت الشعر على النثر ، هو انتصاره . لقد ربح المعركة بفضل سحر موهبته كما يجب ، دون أن تهيمن هنا تفسيرات المبادىء . لم ينتصر البيت الشعري إلا لأن هوغو أجاد كتابته بشكل رائع . لقد تم تفكيك البحر الإسكندري : ولكن الدراما الحديثة لم تخلع بعد حاجز البيت الشعري القانوني .

أما الرواية فلم يدر صراع حولها لأنه لم يكن لها تقليد كلاسيكي . كان هناك يومها ثلاثة أنواع من الرواية . الروايات التحليلية، لداء العصر ، منبثقة عن رينيه (René) مع «أدولف» (Adolphe) لـ (Constant) (١٨١٦) . روايات تاريخية ، منبثقة عن ولتر سكوت : «الخامس من آذار» ، رويات جنونية مثل «باغ جار غال» (Bug-Jargal) ، منبثقة عن روائيين من الإنكليز الزنوج .

بعد خمسة عشر عاماً من الصراعات الغامضة ، وبفضل تأسيس فريق متجانس نوعاً ما ، تحت راية هوغو الذي استفاق أخيراً على النزاعات الجديدة (لم يكن له من العمر سوى ثمانية وعشرين عاماً ، لكنه كان يكتب كثيراً منذ السن الخامسة عشرة) ، حددت هذه المدرسة الجديدة صيغة فنية من التعبير التصويري والانفعال ، تحت إشراف العبقرية ، مبدعة كلية القدرة . من هذا العمل البطيء ، وعلى مشيئة الظروف والأمزجة ، برزت ثلاث نفحات : ستندال ، المعلم ذو النظر الصافي ، (لكنه كثير الإهمال ومستاء) ، نوديه ، التراجعي الأزلي ، الذي لا يعرف أبداً ما يريد ولكنه يقول ما يريد كل مرّة بطريقة حسنة . فيني المحزن ، المضحّي به ، الفظّ والخصب ككل المعلمين كان ينقصه ربما القليل من الرعاية . الإثارة والانفعال ، حلاً في محل التحليل اللاذع للكلاسيكيين . حذا الرسم في تطوره حذواً مماثلاً . شهد صالون ١٨١٩ «لو رادو دي لا ميدوز» (Le Radeau de la Méduse) لجيريكو (Géricault) . صالون ١٨٢٤ أشرف على انتصار ذوق ديلا كروا على ذوق دافيد . صالون ١٨٢٧ كان كله رومنسياً .

مسيرة الرومنسية من خلال أعلامها :

ليس بعيداً عن تشابك الأدباء ، كان هناك مفكرون يتعاطون الجدل السياسي .

شاتوبريان :

«أذهب أنا ، سيدي ، وأنت تأتي . أتضرع إلى ذكرى «بنت أفكارك» . هذا ما

قاله شاتوبريان إلى فكتور هوغو عام ١٨٣٠[١] ، ذكرى «الزعيم الهندي» ساشيم (Sachem) موجودة وستبقى في كل مكان : في حنين القرون الوسطى ، في أشعار داء العصر ، في الهروب الغريب . «أريد أن أكون شاتوبريان أو ألّا أكون شيئاً» ، صاح هوغو على مقاعد المدرسة . فرامون (Pharamond) ، قد حاربنا بالسيف والفرنجية ذات الحدّين» صاح أوغستين تييري (Augustin Thierry) وهو يقرأ «الشهداء» بسرعة ، ويشعر بولادة دعوته التاريخية في الحماسة .

في ظل عهد الإصلاح ، كان شاتوبريان رجلاً شعبياً . بعد كتابه «بونابرت» (١٨١٤) ، دخل والمعارضة مع «الملكية بحسب الشرعة» (١٨١٦) سفيراً في برلين ، ووزيراً مفوضاً مطلق الصلاحيات . ودخل بعدها إلى «المناقشات» والمعارضة ، ضد فيلّال (Villèle) .

في عهد لوي فيليب ، أصبح مواطناً عادياً ، أعطى «الدراسات التاريخية» (١٨٣١) ثم كرّس أوقاته لـ «مذكرات ما وراء اللحد» ، مانحاً صالون مدام ريكامييه (Récamier) وأبيّي أو بوا (Abbaye-Aux-Bois) شرف وجوده . توفي سنة ١٨٤٨ .

«ذكرياته» (التي بدأها سنة ١٨١١) كانت حقاً إنتاجه الأدبي الأكبر ، كان ذلك بفضل قوّة كبرياء ساذجة ، موضوع في مكانه ، وبفضل التنويع المغري لاستدعاءاته ، وبالشعر وأسلوبه . نفس قلّ مثيلها، رائعة وحسّاسة ، كانت تجد ، لتحكي عن تجربة كل الأوقات وكل الأماكن ، نجدة ريشة نادرة .

لم يكتب أحد ، بكل تأكيد ، نثراً أجمل من الصفحات السياسية ، وقد وقعت في نسيان غير عادل وهي ليست أقل فناً من الصفحات السردية أو الشعرية . متانة وسمو في الكلام . أكثر من ذلك هو شعوره بالواجبات فالسريرة الكبيرة تعرف نفسها . في النبرة مهارة نادرة ، في القريحة واللذعة : مفروض على كل ذلك أن يزيد في مجد الرائد الأكبر ، مبدياً ضعف لقب «الساحر» وهو لقب باهر يكتفي به لوصف ذكراه .

إزاء ذلك كان المعارضون ينشطون كأمثال بول لوي كوريه (Paul-Louis Courier) (١٨٢٥ ـ ١٨٧٢) مستغرق من الدرجة الأولى (عبر ترجمته لدمنيس

---

(١) حول شباب شاتوبريان ، راجع : «الأدب الفرنسي في القرن الفلسفي» ، ص ١٢٢ .

وكلوي) الذي كان مجادلاً مناهضاً للملكية مرهباً (نقد لمقالات النقد ١٨٢٤) . وبيرنجيه (Béranger) (١٨٥٧ ـ ١٧٨٠) ، و «أغنياته» (١٨١٥ ـ ٣٣) متحرر في ظل عهد الإصلاح . رسم عهد الأمبراطورية على طريقة صور «أبينال» (Epinal) . عنوان أحد مؤلفاته الصغيرة ، «ذكريات شعب» ، وهو يشكل فكرة كتاب للمجموعة كلها . مارس نوعاً من هيئة القضاة في فرنسا على كل من كان عنده اقتناع يفوق الفكرة .

حتى الاقتصاديون ، فقد اشتركوا بهذه الحملة وخصوصاً من هم من مذهب سان سيمون ، الذي كان رائجاً حوالي ١٨٣٠ . فلم يبقَ أدبياً سوى مثال في الإنتاج الصناعي ، وتبرير تقني عن البذل الدنيوي ، وعن العمل اليدوي ، مرفقة بإرادة عاطفية تشعر بالعدالة الاجتماعية . وأتى فوريه (Fourier) (١٨٣٧ ـ ١٧٧٢) الذي وجد صيغة خيالية ، لذيذة ، لتطبيق مبادىء تايلور وتوفيق العمل الإنساني ، بمشاركة عضوية منظمة بصورة جيدة . إنها ميول هلّل لها الأدب بعد أعوام قليلة . وتابعت الرومنسية مشوارها الطويل ، فوصل إلى الحكم بعد سوميه وغيرو ولوبران ، جبابرة على رأسهم هوغو وميشولي وبلزاك .

ماهية الرومنسية

جيل بلزاك (١٨٣٠)

كان ذلك بين عامي ١٨٣٠ ـ ١٨٥٠ : من «أرناني Hernani» إلى «غابريال Gabrielle» ، من «أنغام Harmonies» إلى «طلاءات خزفية وجذوع منقوشة Emaux et camées» ، من «سيدة باريس Notre- Dame de Paris» إلى «قارعي الأجراس Maîtres Sonneurs» ، الحقبة ذاتها تحتوي على أكبر إنتاج عند بلزاك ، ومرحلة الشعر الغنائي الدراماتيكي عند هوغو . من «المستقبل» للأميني (Lamennais) إلى «مستقبل العلوم». . . هذان التاريخان يحدّان جيداً الفصل المميز في آدابنا .

وبفضل نظام غير مثقف بورجوازي، غني ، مرفّه ، وقليل الشغف بالمغامرات مع طغيان العربدة عليه ، عرفت فرنسا أدبياً انجرافات أكثر حريّة ، تحت شعار الحياة النشيطة والتفاؤل ، حتى النواح والسوداء فقدا من مظهر المرارة المريضة وأصبحا لا يعنيان سوى الفاشلين ، أو بالعكس الإفراط في الحيوية عند شبيبة حادة الطبع يليق

بها نوعاً ما الصدرية الحمراء الكرزية التي أبرزها غوتيه ليلة عرض «أرناني» بغية صدم البورجوازي .

أساطير الرومنسية :

لم تولد الرومنسية إلا ابتداء من العام ١٨٣٠ . ليست «التأملات» ولا نشرة شينييه (Chénier) ، ولا «أوتيللو» ، سوى تباشير أو جماعة ١٨٢٠ (وقد يمكننا أن نستثني لامارتين سنة ١٨٢٠) ، فهم بالنسبة لجماعة ١٨٣٠ ما كان شابلين (Chapelain) بالنسبة إلى راسين .

الرومنسية هي ، في المعنى العريض للكلمة ، مجموعة ميول صبغت قرناً بكامله ، من ١٨٣٠ إلى ١٩٣٠ . ولكن بالمعنى التاريخي للكلمة (أي بالقدر الذي يمكننا أن نتكلم بتحفظ على مدرسة رومنسية) تختصر الرومنسية بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠ . هذا ما نسميه الرومنسية الوهّاجة .

ليست الرومنسية ، بالنسبة إلى أسياد الجوقة ، تمييع وبكاء . بل موقف عمل ، وإنتاج أدبي مسؤول وموزون ومحضر .

الرومنسية ليست فورة حاقدة معادية للتقليد، تضحي «براسين» في سبيل «هوغو» الأعداء الذين تبيدهم هم : أحد ميول الفكر الفلسفي للقرن الثامن عشر ، الذي يهدّم العنفوان ، ونزعة الروتين عند التقليديين المجدّدين في فجر القرن التاسع عشر . بينما كان فولتير مكروهاً ، كان الإطراء يوجه إلى ديدرو (Diderot) ويبكي ككل تلامذة جان ـ جاك . كانت روح «النقاش» مكروهة ، وكان راسين محترماً .

الرومنسية ليست الفوضى على الرغم من تلك الثورة المزعومة ، كان الإنتاج الأدبي أكثر اعتدالاً من المنشورات التي كثيراً ما تكون مجاوزة الحدّ ، كما لو كان في نيتها أن تجلب الأنظار بوقاحة تعبيرها . عملياً وبالرغم من كل شيء ، عرفت الرومنسية أن تفرض نفسها كنظام . لم يكن لـ «ليالي» موسيه ـ التي كانت انجرافاً غنائياً لألم معين وهادىء ـ أي علاقة بالهواجس المملّة ليونغ ، ولا بالدوار التجريدي لـ «ليالي» نوفاليس . أخيراً بقي التحرّر في الحقل الأدبي : سياسياً وأدبياً ، الرومنسيون هم بورجوازيون محترمون .

الرومنسية المنتصرة لم تذهب بدون حذر لتأتي بنماذجها من الخارج . لم تجن من خلال تعمقها في أعمال شيلر وبايرون (عمل السنوات الخمس عشرة الأخيرة) سوى تأثيرات جليّة ، وقد احتفظت بحبها للقديم .

في تحديد لأشكالها ، تشفي السوداء الرومنسية نفسها من داء العصر ، تلك الكآبة التي كان يذكيها ارتباك الشعور بالذات وريبة في العهد الماضي . السوداء ليست يأس قلب مريض ، بل ، وانطلاقاً من مزاج سعيد وسليم ، محاولة تألم برغم كل شيء ، تقوم على إيحاء أغان بغية المؤاساة . إنها انتفاضة الفكر على الرفاهية المسيطرة . وهذا هو سبب انسجامها مع هذا الحب الاجتماعي للأناقة المرهفة ، كذوقي «داندي Dandy» و «بولفار Boulevard Gand» . لهذه الأسباب أيضاً لم تدع الفكاهة بأشكالها الطريفة عند موسّيه وبأشكالها الأكثر غلاظة عند غيره .

أبناء ۱۸۳۰ ، باستثناء موسّيه ، لم يعودوا «أبناء العصر» . و «داء العصر» ، الذي سمّوه هكذا وأعطوه تعابيره الشعرية ، لم يعد داءهم . الكآبة الجديدة هي جانب من جوانب نفوسهم ، وقد ثقّفوها بتأمل شخصي شديد ، أخطأوا في رمي «داء العصر» كلّه على الجيل السابق . إذ هو ما برح يتغذى ، عند أبناء ۱۸۳۰ ، بذكريات صباهم . السوداء الجديدة تتذكر خيبات أمل الملحمة الساقطة . فالبرهان الوحيد المقبول كان عبادة الذكرى الملكية .

ليست الرومنسية مقصورة فقط على تعبّد شغف (Passion) ليس فقط في تنفيذ الأعمال ، حيث كان للعقل كامل الحقوق ، ولكن في الوحي . فإذا طغى القلب على العقل ، كان للنظر دور مهم : أدّى الحرص على الإثارة إلى حصر الانجراف العاطفي . أخيراً تغلبت الأعصاب على القلب نفسه ، والمزاج على الهوى والإحساس على الشغف .

مراحل وأنواع الرومنسية :

الرومنسية هي شيء حي ، متقلب ومتنوع .

بين الرومنسية العقائدية (۱۸۱٥ ـ ۳۰) والرومنسية الاجتماعية (۱۸٥۰ ـ ۸۰) ، كانت الرومنسية الوهّاجة عهد انحلال المدرسة . ففي حوالي ۱۸۳۰ ، كانت الفرقة المتجددة موحّدة في النوادي ، موحّدة بفعل طموحها إلى التوسع . في السنوات العشرين التالية ، بدأ الفنانون يتباعدون شيئاً فشيئاً بينما كانوا

يعطون مآثر الرومنسية . ليس التناقض ظاهرياً . بعد عام ١٨٥٠ لم يعد للمدرسة أي وجود .

أسباب هذا الانحلال للمدرسة ، في الوقت الذي كانت تنتصر فيه ، هي جليّة .

كانت هناك تقلبات للمزاج الشخصي : لقد رأينا لامارتين يقفز إلى القمة ، وفيني مقاطعاً هوغو الناشيء ، وهوغو متخاصماً مع سانت بوف . ومن ثم راح كل فنّان يعي ، في بلوغ موهبته ، ميوله الخاصة . وأخيراً كانت المعركة التي انتصر فيها التنافس على أمبراطورية الإسكندر . بقيت صدامات (هوغو وغوتيه) وأحياناً شعور بنوي («رسالة» من موسيه إلى لامارتين) : لم يعد للمجموعة أثر .

وهكذا راحت الرومنسية تتعقل تدريجياً فعادت إلى نظام هادىء ، بانتظار أن تضعه النزعة السياسية على طريق جديدة (وخاصة ابتداء من عام ١٨٤٠) في الطريق ، ثم راحت تتنوع شيئاً فشيئاً على هدى المزاجيات .

كانت هناك رومانسية «أولمبيو» (Olympio) ، رومنسية القلب والعيون (هوغو) ، رومنسية «رولاّ» (Rolla) أو نكبة القلب المنحرف ، رومنسية «ألبرتوس» (Albertus) جنون محزن والدعابة السوداء ، رومنسية «موسي» وهي رومنسية الأفكار (فيني) ، رومنسية المستبصرين (ميشليه ، بلزاك) وهي رؤيا رمزية وكونية ، رومنسية «فانتاسيو» (Fantasio) وهي فراهة مكتئبة . وكان يتموج بين تلك المواقف قطيع من المتجددين والمزاحمين .

ضمن حدود هذا التطور وهذا التنوع ، بإمكاننا أن نحدّد نوعاً من البرنامج الرومنسي المثالي القائم على :

١ ـ الحرية :

كانت سنة ١٨٣٠ بالنسبة إلى الأدب بمثابة ثورة عام ٨٩ . فقد حدد هوغو والآخرون الرومنسية بمثابة تحرّر للفن وللشخصية ، مستفيدين بذلك من انحطاط الأصول ومستعيدين نماذج «الكرة» . لم يعد هناك ، مبدئياً ، من قانون غير النزوة ومن شرط سوى الضجر . العبقرية تكره العمل، وتخلق بعفويّة . فراح نظام الفن يجعل من نتاج الفكر الرومنسي روائع نادرة .

٢ ـ الشخصية :

الحرية المنتزعة من طغيان الأصول نصّبت نفسها بصفتها تسلّطية «الأنا» هدفها ترجمة اندفاع سريرة ما وعذاب شخصي إلى أفعال معبّرة لنبقي على طبعنا . لم نذهب في هذا الصدد بعيداً جداً . كانت الرومنسية تتمتع بحس باطني ولكنها كانت ترفض أن تنقاد بنشوة السرية .

٣ ـ التأثر :

افتخر لامارتين بأنه أعطى لكنّارة الشاعر أوتارا هي «أوتار قلب الإنسان نفسه» القلب هو تلك القوة التي لا تخدع وتقابل بالعقل «البارد» قال موسيه (١٨٤٢) إنه «يتوجب علينا أن نخلع العقل» علينا أن نترجم تأثر الشاعر ونربح تأثر الجمهور . «عاش الميلودرام حيث بكت مارغو» .

على القلب أن يتكلم دون قيود ، أن يحكم دون تحكّم . رولاّ لا يتحكّم بأهوائه «كان يتركها تجري في أعنّتها» . كان «أرناني» ، بعماه ، «قوة سائرة» . عماه نسبي لا يغوص على الهذيان ، جنون «لورانزاكشيو» المجنون هو في صميم دور البطل وليس في نفسية الكاتب .

التأثر مسيطر . «أوراق كئيبة» و«قلوب ممزقة» . مع موسيه ، «نبكي على النحيب الإلّهي» للامارتين . والشاعر شعره في الهواء ، متغلّف بمعطف أسود ، يحلم في ظل شجرة حور ، تحت ضوء القمر ، بالقرب من عمود مكسور وقلبه قد حطمه حتماً حب مشؤوم . وقد عمّمت المطبوعات الحجرية في هذه الحقبة هذا الخيال الاصطلاحي .

كانت السوداء الرومنسية تتأسف على هروب الأيام الحتمي . لقد ولدت من جراء عدم رضى القلب التائه في عالم تافه ، في «قرن بدون إيمان» :

«لقد أتيت متأخراً جداً إلى عالم طاعن في السن
من قرن لا يعرف الأمل ، يولد قرن لا يعرف الخوف» .

«تمنيات عقيمة» ، كما يقول عنوان إحدى مسرحيات موسّيه . ولكن لم يكن تلذّذ مرضاني . .

٤ ـ أنواع الغربة :

كانت مؤاساة بسبب كره الحقبة التي نعيش فيها : الهروب إلى موضع آخر ،

في الزمن أو في المسافة . دعوة إلى السفر تاريخياً كان أم جغرافياً ، سفر حقيقي أو على أجنحة الحلم .

أ ـ غربة جغرافية :

قال موسيه : إن الرومنسية هي «صهريج تحت شجر النخل» وتكلم عوتيه بصراحة على «توقه إلى المسلّة» : «لقد دفعني ضجر زمني إلى نوع من التغرب» . وقال غوتيه ، وقد فاجأه التوق إلى الغربة وهو على شرفة تورتيني (Tortoni) : «وأريد عالمة ، عارية الصدر ، تلوّح بوشاح من الكاشمير . . .» .

وهكذا تكلم خافيه مارميه ، السائح ، الذي قال : «آه ! أتشوّق إلى رؤية المسافات والعالم وأنا في طور الشباب!» .

ب ـ غربة تاريخية :

كان موسيه يحلم بقرون ساطعة ، كقرن الـ «بيريكلي» وخصوصاً ، كقرن النهضة وكان الرومنسيون جميعاً يشاطرونه الرأي : كانت حقبة حسّاسة ، غنية بالألوان والترف وسيلانات صاخبة . استنجد العديد من مسرحيات الدراما الرومنسية بهذه القرون لتفتش لنفسها عن إطار صالح : «أرناني» ، «هنري الثالث» «لورانزاشيو» وعشرون آخرون .

وفي نطاق أطر غريبة ، كانوا يفتشون عن ذكريات ماضي بطولي ، مشرق كباقي الأزمنة الماضية . كان خيمنس دودان (Ximenès Doudan) يحلم أن «يتيه في عزلات أميركا الجميلة مع أتالا» . وصاح آرتور دودلي (Arthur Dudley) قائلاً : «ويحك ! كم أود أن أقرأ هوميروس وأنا على ضفاف بحر إيجه ، وأصعد إلى الكابيتول على الدرجات ذاتها التي وطأتها رجل قيصر» .

كانت هناك رحلات حقيقية كرحلات موسّيه وستندال إلى إيطاليا ، ورحلة ميريمه إلى أسبانيا ورحلة مارميه إلى ألمانيا ورحلة دوماس إلى أسبانيا وإيطاليا . سافر غوتيه إلى كل بقاع الأرض : إلى أسبانيا ، إلى الشرق ، إلى روسيا ، إلى إيطاليا . ذهب الجميع إلى الشرق : شاتوبريان ، لامارتين ، غوتيه ، نرفال وغيرهم . وكانت هناك رحلات حلم بها ، وقد برع هوغو بها :

«ما أريد أن أشاهده ، أحلم به كثيراً !
أرى في أعماقي أبراجاً ورروميات وقرطبات . . .

سباقات ! بلاد بعيدة ! سفريات ! شهوات مجنونة !
حسبنا نتمم الرحلة الأخيرة. . . » .

عرف استغلال القريحة الدخيلة أشكالاً عدّة : الحلم المحزن الذي كان يكتفي في أن يرى الضباب شمالاً والشمس جنوباً ، لم يكن سوى حلم متنقل ، مادح ضعف الحماس وقت الذهاب : إيحاءات واسعة مبكرة نوعاً ما عند موسيه ، حشرية عالم أثري عند هوغو الذي كان يحب أن يزين شعره الدرامي بنوادر فكاهية استرسل في إيجادها . أخيراً ، كانت هناك حشرية السائح الأصيلة ، عند ستندال مثلاً : «العجيب في الأمر هو ما يجري في الشارع ولا يبدو غريباً إلى أي إنسان في البلد» .

أغرابية في الحلم ، أغرابية في الدراما ، أغرابية في الملاحظة : هذا المبحث المثلث الأطراف على «اللون المحلّي» احتفظ به منذ عصر الرومنسية الذي كانت آثاره الفنية أكثر خصباً من أي وقت آخر . وكانت الحقيقة كلها والجمال كله يقومان على هـذا البحث عن اللون المحلّي : لأن «ليس من الصحيح سوى الجميل» (موسيه) ، وليس تصوّراً مصنّعاً وثابتاً والانذهال بالرائع لم يمنع أحداً من النظر وراء المساحات .

قال سانت بوف إن «شغفاً كبيراً بالأشياء الغامضة» يدفع النظر إلى الكشف عن الأسرار والدخول في المجالات الكونية . الشاعر (وكان دوماً دوره ذلك) يكمل ويتوج عمله بخلق أساطير خالدة . هكذا فعل بلزاك بغوصه على ماضي المخلوقات والبيئة التي يعيشون فيها ، بخلقه كائنات واقعية وحيّة غير ملزمة بالتخلي عما هو يوميّ (ما هو واقعي كما يقال) لتعيش بنفحة القصص ، هكذا فعل ميشليه حينما كان يعيش في داخل مراحل تاريخ العالم ، نافخاً صدره بحماسات الماضي وقد صور لأبطاله وجهاً مزيفاً شبيهاً بوجوه أبطال «الإلياذة» واخترع من جديد عالماً أكثر إظهاراً للسر الحتمي للتواريخ القديمة من باقي المحاولات الصحيحة لإعادة إنشاء هذه التواريخ .

سحر الكلام :

ليست الكلمة مؤشر الفكرة فقط ، إنما تحمل في طياتها قوّة خاصة ، لها قيمتها الجمالية وقيمتها الموسيقية ، زيادة على السرّ المستورد الذي يربطها بالذكريات وبالعواطف عبر تناغمات غامضة . في سنة ١٨٢٠ ، كانت الكلمة مستعبدة عند الناس ١٨٣٠ ، كان على الكلمة أن تكون نظيفة وحرّة . أصبحت الكلمة بعد وقت قصير ملكة . تدخّل هوغو ليعطي نظريته ، وقد كانت رديئة («بخصوص هوراس» ،

«جواب على شكوى» ، «تتمة») «الكلمة هي الكلمة ، والكلمة هي الله» لم تكن سوى مزحة . ولكن تطبيق المذهب هو ، هنا أيضاً ، أفضل من المذهب نفسه . على البيت الشعري أن يفتش عن قيمته الشكلية في رنين أسماء العلم ، في السلاسة الحالمة أو في بعض أشكال الموسيقى ، فيكتسب في لعب الكلام نفسه والتمديدات (صيحة بيت شعري تائه في أبعاد صوتية) وأبعاد منظورة . فإذا بالشاعر يتّجه نحو خيالية الكلام ، متجاوزاً رداءة الألحان التقليدية ، والنثرية أيضاً .

الفنون الرومنسية :

ابتدعت الرومنسية فنوناً بكل ما للكلمة من معنى : الرواية ، القصيدة ، الحكاية ، النقد الأدبي ، وسجل السفر . وعادت مشكلة كرامة الفنون إلى قفص الاتهام . الآثار الكبيرة لم تعد بالضرورة الملحمية أو المسرحية الكبيرة .

الدراما الرومنسية التي كانت بعيدة عن الميلودراما وعن المأساة المزيفة ، وعن الفودنيل (مسرحية هزلية خفيفة) وهي الفنون الرائجة آنذاك ـ كانت تحدّد على الشكل الآتي : التخلي عن بعض الأحوال (الوحدات الثلاث ـ الأسلوب النبيل ـ السرد الذي يأخذ مكان المشهد الكبير) ، مزيج «واقعي من العناصر المثيرة للعواطف (المحزنة) والفكاهة» (ألفة عند دوماس ، دعابة عند موسيه ، هرجة عند هوغو) تطوير الاهتمام بالعمل ، الاستعمال المتواصل للتاريخ .

الرواية الرومنسية ، التي كانت تبتعد كذلك عن الرواية العاطفية وعن الرواية السوداء وعن الرواية المرحة (وهذه الفنون كانت رائجة آنذاك) كانت تعرّف بالآتي : استحضار قويّ للإطار الاجتماعي ، تقديم البطل بطريقة أقل توافقاً مع العرف ، وكان الأبطال محاطين بتصوير حي ، اهتمام متواصل باستعمال متبادل للمراقبة الشديدة والمخيلة البعيدة عن الهذيان ، طريقة أكثر سلاسة في فن توفير الاهتمام .

التاريخ والنقد الرومنسيان استبدلا «المقالات» المفعمة بالمبادىء الواسعة والمهيبة ، حيث التنقيب المركّز ومحاولة استحضار واقعية للماضي : بالتاريخ ، بسرد رائع وتحليل يقيني للأسباب ، بالنقد ، بتصوير حيّ للمؤلفين وتحليل لتسلسل المدارس . كتاب السفر يغرق تحت الوصف الرائع والتوق إلى الغربة ، ما بين النوع الوثائقي ونوع الحلم الشارد ، مقدماً للعيون وللقلب نوادر وسرابات .

القصيدة العاطفية هي تركيبة طويلة نوعاً ما فصيحة ، مذكرة برجرجات حساسية رهفة تطال نفحة المناظر الطبيعية ومسيّرة بمصائب الحياة .

القصيدة الرائعة هي فصل ملحمي بارز في الرونق واللون ، مشبعاً بالتاريخ أو التوق إلى التاريخ وغني باستدعاء حار .

ملامح وخصائص ووجوه :

راح البرنامج المعلن عنه بقوة الصيحات يتعقل رويداً رويداً بفعل الممارسة .

أ ـ الحرية :

«عندما نحظى بحرية مطلقة ، من المستحسن أن نتجنب كل إباحة» ، هذا ما كان يردده هوغو . أما غروس (Gros) فكان يقول أن ديلاكروا هـو روبنس «منقّح» عبقرية وعمل : كان هوغو يراجع أبيات شعره كما كان يفعل راسين . أما موسيه وغيره من الشعراء فكانوا أكثر ثقة بالمحاولة الأولى ، وكان ميريمه يتّبع نهج نظام مكثّف وقد قـامت موجـة تدعـو إلى رفض التأثيـرات الخارجيـة والعودة إلى التقليـد الفـرنسي الكلاسيكي . فهوغو مثلاً كان مديناً جداً لفرجيل (Virgile) . وعـاد سحر فـرساي يفرض نفسه . أما ما كان يدعو إلى القلق فهو تطوّر أحد «أعنف» ابناء الررومنسية . حوالى (١٨٣٦ ـ ١٨٣٨) أحرق موسيه عدداً من الأصنام التي عبدها . لقد تخلى عن هوغو وسخر من التعديات السخيفة التي رصدت لها الحركة العقول السخيفة (رسالة من دوبوي Deupuis إلى كونتوني Cotonet) ، ومحيياً النجاح الباهر الذي أحرزته راشل (Rachel) المبتدئة في نطاق المأساة الكلاسيكية ، راح يفكر بتركيبة جديـدة معقولة لمأساة بإمكانها أن تأخذ مكان الدرام الرومنسي : هذه هي الساعة التي على الطاولة ، راسين ملتقياً شكسبير «ينام بالقرب من بوالو الذي سامحهما» . صحيح أن صور الكلاسيكيين كانت تصبغ بألوان كيفية قبل أن تقدم لهما التحية على أنهم معلمين : هكذا كانت سحنة باسكال أو موليير الغريبتان . لقد تم استكشاف شيء آخر غير العقل البارد في القرن السابع عشر . فغوتيه وبول موسيه أظهرا الأدب الباروكي للعصر الكبير .

ب ـ الشخصية :

الشاعر ، مع كونه فرداً ، هو صدى رنان للعالم ذاته الذي فيه يبدو أخوه القارىء صدى أكثر غموضاً . «أحمق من يصدق أني لست أنت !» .

«Insensé qui croit que je ne suis pas toi»[1].

---

(١) روسو . مقدمة كتاب «الاعترافات» Les Confessions .

فالشاعر ، في تصويره ذاته ، يفتش في ذاته عن الإنسان العام ، كما كان الكلاسيكي يفتش عن الرجل العام في البطل الأسطوري : هنا الفرق كله ، ولكنه لا يخشى أن يصرّح بذلك . شعور بالوحدة : «الإنسان هو دائماً بالتقريب ذاته»[1] . الرومنسية اكتشفت الإنسان الأزلي تحت ثياب متتالية ، ووجدت تركيبات القياس الوسط : «كل شيء في هذا الاتفاق الشاسع يبدو واحداً ومتنوعاً»[2] . «لقد تغيّر الظاهر وبقي العمق كما هو»[3] . أخيراً حس المجموعة ، «ليس باستطاعة الفرد أن يصل إلى المجد إلا باشتراكه الطوعي مع المجموعة»[4] . انفعال ، وأيضاً سعي وراء علم نفس موضوعي ، خاصة في الرواية : يتبجح هوغو بأنه «اكتشف عقلية عصر في مطرقة باب» ، وبحث فلسفي ، وتهيئة لأطروحة (عند فيني بشكل خاص) .

في المقابل ، راحت تتكون المجلوبية ، مع حب السفر : فيقودنا من الشخصي إلى الموضوعي ، من الغنائي إلى الملحمي ، الاستبصار الذي يصب في الاجتماعي والسياسي ، عبادة الكلمة التي تنحرف نحو الفصاحة العلنية . في المجموع ، نرى الشاعر النرجسي يترك مكانه شيئاً فشيئاً إلى الشاعر المجوسي الرائد .

صغار الشعراء في الرومنسية :

لقد أوحت الرومنسية جيشاً من الشعراء الذيول . البعض ، وهم في سياق المعلمين يجدون أحياناً أنغاماً شخصية . هكذا اشتهر أوغوست باربييه (Auguste Barbier) في الهجاء («قصائد هجاء» ١٨٣٠) وأوغوست بريزو (Auguste Brizeux) بصفته شاعر منطقته بريطانيا («فاري» ١٨٣٠) ، وفيكتور دي لابراد (Victor de Laprade) بصفته شاعراً فيلسوفاً («Psyché» ، ١٨٤١) .

المحررون :

أعطى البرنامج الرومنسي المطبق بحذافيره أشياء غريبة نشأ عنها أحياناً أعمال بارزة ، ولكنها لم تكن سوى رسوم أولية . عند أ . رابّ (A. Rabbe) «البوم متشائم» ، بتروس بوريل (Petrus Borel) («قصائد ملحمية» ، «مدام بوتيفار» ، «شامبافير») ، فيلوتي أونيدّي (Philothée O'Neddy) («نار ونور») كسافييه فورنريه (Xavier Forneret) («بدون عنوان») .

---

(١) جورج ساند .
(٢) كينيه .
(٣) هوغو .
(٤) ميشليه .

استغلت الحركة حتى الفوضوية . من كثرة ما أهين البورجوازيون ، أصبح من المفروض فرضاً أن يشتم الشرطي . أعلن رابّ ، خلافاً للقوانين ، الحق في الانتحار «المفضلة لنا !» وراح أونيدّي يصيح :

«لقد دفع بالحاجة إلى البقاء على الطبع ثم إلى التصنّع المنحرف الذي هو في الواقع المرادف . عندما ترفض كل التكيفات ننتهي مع أونيدّي إلى «الشك حتى بالشك» . ودفع بحب الانفعال حتى إلى التمييع . في رفضه للسعادة قال بتروس بوريل :

«سئمت من فرحي فوجدته قاحلاً
تعبت من سماء جميلة ومن سرير عاشق
السعادة ثقيلة ، تنعّس نفسنا. . .»

واستنتاجاً لذلك ، كان هناك نظرة جنون متهجم نحو الآحاد القائمة ، وتعبّد منحرف للموت . قال رابّ : «تعال أيها الموت ، يا معبودي المفضّل» . وقال بوريل : «لقد داعبت الموت» . الميل إلى التصويري أودى إلى البرّاق : مصنوعات زجاجية ظنّ أنها حجارة كريمة ، أو عرض مهووس لعدّة مقبرة أو ساحرة .

الاستبصار الأسطوري ضاع في الولع بأكاذيب ، عبادة شيطان غاص على غوتييه في صباه (ألبرتوس) وتمنى أونيدّي بكآبة .

«سأتزوبع في هذا السحر الشائن .
في كل مكان سأرشق الهلع !»

عبادة الكلمة ، المهارة الكلامية ، تنحطّ في نوع من الإسهاب . وخطب مطولة ومجنونة أو مائعة يطغى فيها عدد الكلمات على المعنى .

ولكن النظرة السريعة تسمح أحياناً بإيجاد اكتشافات غريبة «رأيت صندوق بريد على «ناووس» ، هذا ما قاله ، على سبيل المثال ، فورنري (Forneret) . من الجنون ولدت الدعابة السوداء ، شعوذات كلامية ، ونظرة جديدة إلى اللغة الشعرية .

أما الفريق الأخير من صغار شعراء الرومنسية فقد كان أقل شأناً من الباقين . هو فريق أولئك الشعراء الحماسين الذين اكتفوا بصفتهم تلاميذ شرفاء ، باستعمال التركيبات التي تركها المعلمون : معهدهم أولمبيو ، وسلسلتهم رينيه (Olympios de

collège et Renés de série) . لم يبقَ سوى سونيتة (قصيدة من ١٤ بيتاً) شهيرة من المجموعة التي أطلق عليها فلكس أرفير (Félix Arvers) اسم «أوقات فراغي» .

مستقبل الرومنسية :

بمعزل عن الفنون المبتكرة ، فقد جددت الاتجاهات المثبتة في البرنامج الرومنسي الجو الأدبي بكامله وخلّفت آثاراً خصبة : هذا إذا تناسينا رومنسية سفلى هجينة ، بكّاءة ومأتمية ، أبطأت خطاها في أواسط القرن والتي وقع فيها بودلير في أيامه السوداء . لقد تمت السيطرة على الحرية بمقدار ما يسمح بذلك الذوق العام . هكذا كان بالنسبة إلى الفردانية حتى عام ١٩٢٠ أو ١٩٣٠ ، عندما أصبح الإدراك المشترك أكثر إلحاحاً . أولوية الانفعال ستؤدي إلى رمزية فرلين . الولع بالرائع إلى بارناس . الإدراك بالاستبصار إلى رمزية رمبو ، عبادة الكلمة إلى ألخيمياء الكلام وإلى ما هو الأفضل في السريالية .

لامارتين (١٧٩٠ - ١٨٦٩) :

إنه آخر شاعر في القرن الثامن عشر ، استقبل كأول شاعر في القرن التاسع عشر . رجل سياسة ، معروف كشاعر ، كان ذروة ملحمية ، وشاعراً رثائياً حوّل الأنظار نحوه .

وجهه الحقيقي :

عرف للامارتين شغفان : الشعر ، الذي (في أوقات معينة) تخلّى عنه نهائياً («هذا التصرف الصبياني الرفيع المستوى الذي لا أريده بعد اليوم» ، ١٨٤٢) . والعمل الشعبي ، الذي كان يسميه «شيطانة في جسد سياسي» .

في الحقل الشعري ، حلم طوال حياته بملحمة كبيرة ، «الرؤيا» بدأها منذ ١٨٢٣ . فقد تخلّى ملاك عن الجنة ليرتبط بامرأة من هذه الأرض . وقد حكم عليه أن يعيش أبداً على الأرض إلى اليوم الذي يضحّي بالامرأة إلى الخالق (من هنا الفصول التالية : عهد البطاركة ، عهد سقراط ، عهد المسيح ، عهد فارس القرون الوسطى ، عهد فانديين (Vendéen) الثورة الفرنسية) . كل ما نشر لم يلقَ تجاوباً . بالرغم من ذلك راح الشاعر يقذف بسرعة قصائد رثائية أعطته الشهرة . لقد ألّف بعضها تحت الطلب تحت تأثير المال، لكنه كرّس نفسه على العمل الذي ضحّى شعره من أجله، وكأنه يخشى أن يجاذف به ، إلا في الأوقات التي كان يأمل فيها أن يجعل الشعر

يخدم العمل الشعبي ، في «مصير الشعر» (١٨٣٤) .

شباب و «عربدة» (١٧٩٠ - ١٨٢٠) :

بعد أن نال تربية بحسب الأصول الكاثوليكية ، التهى لامارتين . هذا لم يكن فقط واضحاً في شعره (إذ ألّف بكثرة : مآس ، مقالات فلسفية) ، ولكن أيضاً فلسفته وعاداته كانت تفوح برائحة القرن الثامن عشر . كان لامارتين ملحداً معطّراً ، بطّالاً وسائحاً ، مرت بحياته عدة غانيات : هنرييت بوميه (Henriette Pommier) ، نينادي بييريكلو (Nina de Pierreclau) ، جنفياف فافر (Geneviève Favre) ، لينا دي لارش (Lena de Larche) ، ماري - آن بيرخ (Marie-Anne Birch) التي تزوجها . وخاصة الشخصيتان اللتان تمثلان «الفير» (Elvire) : غرازيللا ، يعني أنطونيللا (Antoniella) وكانت خادمة إيطالية تبلغ من العمر ٢٢ عاماً عرفها في جوار مدينة نابولي (Naples) وقد توفيت بداء السلّ ، والثانية جولي شارل (Julie Charles) قد عرفت المصير نفسه : سيدة عاشقة ومصابة بداء السل ، تعرّف إليها في أكس (Aix) عام ١٨١٦ . أحبّا بعضهما ولكن حبهما الذي بدأ بالملذات الجسدية تعالى إلى الهوى النقي ، وهذه المحنة أقلقت الشاعر . فكانت ، في ١٨٢٠ ، «التأملات» («البحيرة»، و «العقيق»: شعر مكتوب على الطريقة المحبذة آنذاك، بحسب أسلوب بارني ، ولكن كان ينبعث منها صرخة من أعماق القلب ، كانت سبب النجاح الباهر للكتاب .

الشاعر الدبلوماسي (١٨٢٠ - ١٨٣٠) :

أمين سر في سفارة نابولي (١٨٢٠) ثم في فلورنسا (١٨٢٥) ، أعطى لامارتين وكأنه مرغم . واستجابة منه لطلبات الجمهور والمكتبات ، كانت «التأملات الجديدة» (١٨٢٣) حيث يمتزج الرثاء العاطفي («الشاعر الذي يموت») ثم «الأنغام» (١٨٣٠ : «نشيد إلى الليل» ، «ميلي») . استقال من منصبه عند سقوط شارل العاشر وسافر إلى الشرق (١٨٣٢ - ١٨٣٣) .

الرجل الشعبي (١٨٣٠ - ١٨٤٩) :

محاولات الملحمة لم تكن ناجحة . في «جوسلن» (١٨٣٦) لم نرَ سوى «الرعوية الغبية» (لامارتين) : ونستدلّ من هذه المحاولات «أدغالاً من الأغلاط النحوية» (بلانش Planche) . «سقوط ملاك» (١٨٣٨) أحدث في سقوطه ألعاباً كلامية سهلة . غادر لامارتين الشعر ليتعاطى السياسة كلياً .

في ١٨٣١ أصدر بيانه «السياسة العقلية» في ١٨٣٣ انتخب نائباً في بارغ (Bergues) حتى ١٨٤٨ . لا نستطيع أن نثق تماماً بهذا الملكي الذي أصبح متحرراً . سعيه الصادق كان يهدف كلياً نحو تصوّر مثالي للعدالة الاجتماعية وتحسين أوضاع البروليتاريا : «إن إحسان الدولة المنظمة هو في منع الثراء في أن يكون جورياً والبؤس في أن يكون حاسداً وثورياً» .

كان لامارتين يدافع بشراسة عن النظام طالما كان يحلم في أن يخلق ، بالاتفاق ما بين اليمين واليسار ، سلطة معتدلة . فدافع أولاً عن النظام الملكي ـ ملكية تموز ـ ضد «التحالف» وساعد على سقوط تيير (Thiers) بفعل مقالاته («مسألة الشرق» ١٨٤٠) . وعندما رأى أن طريق النجاح ليست على هذا الدرب ، شجّع ، ابتداء من ١٨٤٣٢ الميول الثورية (تاريخ الجيرونديين ـ ١٤٨٧) . أوصلته «صورة ٤٨» إلى الاشتراك بالحكومة ، فنجح في لجم المتطرفين وتثبيت الأمن ومن ثم انسحب من الحكومة وكان ضحية نزاعات مصالح .

الأشغال الشاقة الأدبية (١٨٤٩ ـ ١٨٦٩) :

عندما رجع إلى ما كان عليه ، شخص خاص ، اضطره العوز إلى الوقوع في ما يسمّيه الأشغال الشاقة الأدبية : بالرغم من الاكتتابات والمعاشات ومنشورات مؤلفاته الكاملة أو المختارة ، كانت موارده ضئيلة .

فبعد نشر «غرازيللا» (١٨٤٩) وسفره الثاني إلى الشرق (١٨٥٠) ، راحت النشرات تتتالى بارزة عنده خصباً مدهشاً وقيمة فنية ولكن بنجاح قليل . هكذا كان «درس مألوف في الأدب» (١٨٥٨ ـ ١٨٦٩) (وقد قال عنه فويّو (Veuillot) الساخط : (درس في الأدب يتضوّر جوعاً) اضطر الشاعر أن يتوسل كل عام أن تجدّد الاكتتابات . ففي هذا الدرس ، أعطى مآثره (١٨٥٦) أبيات شعره العميقة والمرنة في «العريشة والمنزل» .

الفكـرة :

حياته هذه كانت حياة عمل لم يعرف قدرها ، سياسي وملحمي ، لم يكافأ على نجاح ثماره الأقل سعراً ، الرثاء . حياة طغى عليها أيضاً العذاب الميتافيزيقي . منذ ١٨٣٣ تخلّى عن المسيحية من أجل عقلانية ، دين أسهل ومنقّى من جميع الشكليات : «الطبيعة وعيونهم (أي عيون الأولاد الذين كان يعلّم) هذه هي معرفتي «كتاب التعليم المسيحي لكاهن فالنيح» ، في «جوسلان») . ولكنه اعتبر هذا التخلي

هو آفة اجتماعية : الدين ضروري للشعب . ومن ثم فإن كل ما بقي غير راض في نفسه ومطالباً بسعادة عظيمة لملاذ يتعذب من جراء هذا الفراغ الديني : «إني أموت كوني لا أستطيع أن أسمّي ما أعبد» فعندما شاهد كل العوائق التي تبعده عن الدين ، راهن مع ذلك على الأرجح على إلّه عادل ومجز . وعندها أصبح الجهد هدفه ، وجد في العمل المثابر تبريراً للغايات .

الفــن :

باستطاعتنا أن نفتش في قصائد لامارتين الرثائية، وبخاصة في الأخيرة، عن ثمن للتباكي الرخيص الذي أوحى به للرومنسيين الصغار . البحر الشعري الرحب والمهيب الذي يعبّر عن قرارة النفس ، هذا هو سرّ «التأملات» و «الأنغام» ، الكتابين اللذين يتكلم عنوانهما جيداً . هناك في المقاطع الملحمية فصول غنية بالفكر وبالقوة الكلامية («القافلة البشرية» و «الفلاحون») نأسف اليوم على وقوعها في النسيان . لقد عرف لامارتين أن يكون رثائياً دون أن يكون تافهاً ، وملحمياً دون تقعّر في الأسلوب . وبالرغم من هذا ، لم يكن جباراً إلى حدّ ما . ليس بفعل ركاكة العروض أو الأسلوب التي راح البعض يفتش عنها في تراثه السريع ، وإنما لأنه كان هناك هوغو .

فكتور هوغو ما قبل المنفى (١٨٠٢ ـ ١٨٥١)

إنه شاعرنا الأكبر : أردناه أم لا ، شئنا أم أبينا . مَن أراد أن يناقش هذا فسيضيع وقته . إنه يفرض نفسه .

في مناهضة الأساطير :

هوغو ليس فيلسوفاً (ضمانة رينوفيير كانت سخيفة) ، ولكنه ليس بثرثار يغني جيداً ويفكر خطأً ، «غبي في باتموس» . كانت تقوم في هذا العدد ، ودورياً ، مشادات كلامية تلعب خلالها ، بلا تحفظ ، الانشغالات السياسية . في الحقيقة استطاع هوغو أن يعبّر على الأقل عن حميّة محدّدة وثقة بالإنسان الذي هو السبب الوحيد لرجائنا في هذه الدنيا ، الذي يصعب علينا أن نعامله كطوباويّ والذي يستحق على الأقل احترامنا . فالعبارات كالتي تقول أن هوغو هو «سخيف كالهيمالايا» هي سهلة وفارغة .

هوغو ليس جباراً بركانياً . في أكثر الأحيان «نكتفي بأن نرمي إكراماً له بكلمات ضخمة : أولمبي ، جبّار. . . رؤيوي ، وقذّاف» (ل . ـ ب فارغ) إنه فنّان متنوع ،

خلّاق منحوت بقوة يعمل في جميع الورش ، شاعر غنائي ودراماتيكي وملحمي بقوة يديه . هو أكثر من عرّاف خارق وخاصة مدهش في تعامله مع الكلمة ، على جميع الأصعدة : من القريحة السهلة إلى الوابل التوراتي . يستعمل كل البزات ، إنه أمير الفصاحات كلها : فصاحات المنمّق ومحدّث الصالون ، والعاشق المهتاج ، وسافونارول (Savonarole) وفصاحات القديس يوحنا في «باتموس» (Pathmos) .

«الولد العظيم» (١٨٠٢ - ١٨٢٧) :

بعد طفولة اتسمت بالرحلات ، عاد هوغو (وهو خرّيج مدرسة كورديه) إلى باريس حيث كنّس أكواماً من دفاتر مليئة بالأشعار من كل الأنواع . أرسل أشعاره إلى الأكاديمية، توّج في تولوز وقت الألعاب الزهرية، غاص على الأدب مع مجلتي «المحافظ الأدبي» .Le Conservateur Litt و «بنت الأفكار الفرنسية» (Muse française) .

لقد اتّبع كل الأنواع : «القصائد الغنائية» (١٨٢٢) كشفت عن شاعر ظريف وملكي وكلاسيكي ، «الموشحات الغنائية» (١٨٢٦) كشفت عن عاشق جمالية القرون الوسطى ، و «الشرقيات» (١٨٢٩) كشفت هي أيضاً عن مستقص ماهر عن الجمالية الغريبة .

أزمة ١٨٢٧ :

بعد أن رفع على رأس «الحركة» بفعل مساعدة الظروف والقدرات ، راح هوغو يتطور بالرغم من التعاطفات التي سيفقدها . بينما كشفت «كرومويل» (١٨٢٧) عن صلابة فكر قادرة على خلق تركيبة دراماتيكية (استطاعت أن تجمع ، في معمعة المشادات الأدبية شمل الاستحقاقات المشتتة) ، أظهر كتاب مثل «آخر يوم لمحكوم بالإعدام» عن أزمة فكر سوف تجذبه الليبرالية . عندما وعى هوغو ذاته ، وهو الملكي الكلاسيكي ، استفاق ليبرالياً ورومنسياً .

هوغو رئيس مدرسة (١٨٢٧ - ١٨٣٢) :

بصفته رئيس مدرسة ، تمكن هوغو من أن يفرض نفسه في الفنون الثلاثة الكبيرة التي وضع لها أسساً ثابتة ومن ثم ثلاث روائع : الدرام («أرناني») (١٨٣٠) ، الرواية (نوتردام دي باري) ومجموعة غنائية ، «أوراق الخريف» (١٨٣٠) .

الدرام : سير الأحداث مثير للعواطف ، موسّع بشيء من الحرية في الوقت وفي المسافة وفي خلط للفنون ، دون تيه (سير الأحداث يدوم بضعة أشهر أو بضع

سنوات ، ديكور مختلف لكل فصل) . استعار من التاريخ إطاراً حكائياً تصويرياً (كبار أسبانيا يتسترون أمام الملك ، الذي يتكلم معهم فقط بدون كلفة) ، وفي الوقت نفسه ، قماشة الخلفية فخمة ، بشكل لوحة على طريقة الرسم الجداري ، توحي بحقبة عظيمة من الماضي (فجر شلرل الخامس في «أرناني» ، عصر انحطاط أسبانيا في «روي بلاس») في الشكل : أسلوب ونظم الشعر متحرران من القيود التافهة ، متذرعاً بمقاطع مكتوبة بأسلوب بارع وجمال رنان ، إنها الألعاب الخفية المسرحية بحسب قول لويس جوفييه .

القصيدة : غناء حذر وتفاخري لخاصيّة النفس ، عارضاً كآبة رقيقة وسحر الطبيعة المؤثر بجمال مناظره مع تشديد على تفضيل الأشجار .

الرواية : سير للأحداث معقّد ليصل إلى الميلودرام ، واضعاً في الحلبة نفسها شخصيات قويّة التركيب (نماذج ، «أدوار» مسرح أكثر منه طباع) ، آخذة من التاريخ العوامل نفسها الموجودة في الدرام ، الحكاية الصغيرة والقماشة الخلفية .

أزمة ١٨٣٢ :

ولكن ، بالرغم من ابتسامة النصر ، كان هوغو ، حوالى ١٨٣٢ ، يمرّ في أزمة نفسية . «الملك يلهو» كانت محظّرة ، وقد خسر عندما علم بالعلاقة التي كانت تربط زوجته وسانت بوف ، حب وصديق «حطام» هذا ما قاله .

من خلال هذا الحطام برز الشفق ، في ٢ كانون الثاني ١٨٣٣ التقى جوليات درويه (Juliette Drouet) (١٨٠٦ ـ ١٨٨٣) ممثلة عاشقة فوقعا في حب بعضهما (١٦ شباط ١٨٣٣) ولكن «ج ـ ج» أو جوجو لم تكن إلى حين مماته (أو مماتها) ، سوى بنت أفكاره ، وحب الشاعر الصافي . حب متواصل وخصب ، بعثت إليه بسبع عشرة ألف رسالة بالرغم من أنهما كانا دوماً سوية . وأوحت إليه بآلاف أبيات الشعر . فبعد أن كان هوغو عقائدياً ، تحوّل إلى متحمس بفضل تجربة حبه الكبير ، فتأدب . ابتعد عن الرائع إلى ما هو تعبير صادق وعميق عن التجربة المعاشة .

الشعر الغنائي الدراماتيكي (١٨٣٣ ـ ١٨٤٣) :

في هذه الحقبة أعطى هوغو إنتاجاً كبيراً من الشعر الغنائي : «أناشيد الغسق» (١٨٣٥) ، «الأصوات الداخلية» (١٨٣٧) ، «الأشعة والظلال» (١٨٤٠) . هذا وقت أولمبيو وأيضاً وقت «البونابرتية الشعرية» (Bonapartisme poétique) .

وأعطى هوغو في الحقبة عينها أعظم قطع الدرام مع «لوكراس بوجريا -Luc rèce Borgia» (١٨٣٣) ، «ماري تودور Marie Tudor» (١٨٣٣) «أنجلو Angelo» (١٨٣٥) ، «روي بلاس Ruy Blas» (١٨٣٨) ، «عمداء المدينة» (١٨٤٣) . فتجدّد الفن باستعمال النثر وتطوير العنصر الميلودراماتيكي والملحمي .

أخيراً ، كانت حقبة السفر مع جولييت ، إلى ألمانيا (١٨٣٩ ـ ١٨٤٠) ، إلى أسبانيا و١٨٤٣) . فنتج عن ذلك وفي أوقات مختلفة كتب سياحية : «الرين Le Rhin» ، «الألب والبيرينيه Alpes et Pyrénées» ، «فرنسا وبلجيكا» ، «في السفر» . فإذا بهوغو المراقب يدوّن «الأشياء المنظورة» .

أزمة ١٨٤٣ :

فشل «عمداء المدينة» وغرق ابنته ليوبولدين (Léopoldine) (١٨٤٣) ومن ثم وفاة كلير براديه (Claire Pradier) ابنة جولييت والنحات سنة ١٨٤٦ ، كل ذلك أحبط عزيمة هوغو ، فتخلى نهائياً عن المسرح سنة ١٨٤٣ ، ولم ينشر أي مجموعة شعرية من ١٨٤٠ إلى ١٨٥٣ . كان لهذا الصمت الذي دام عشر سنوات سبب آخر . كان هوغو يفكّر منذ بعض الوقت بأن يلعب دوراً سياسياً . «روي بلاس» (ذات رمزية واضحة) وخطاب الأكاديمية (١٨٤١) و«الرين» (١٨٤٢) هي شهادات متتالية على هذا الطموح الجديد .

رجل السياسة (١٨٤٨ ـ ١٨٥١) :

عضو في المجلس (١٨٤١) ، ثم عضو الجمعيات بعد ١٨٤٨ ، راح يدافع عن برنامج إنساني «إزالة البؤس» . بدأ كتابه «البؤساء» قبل ١٨٥٠ . وعده لوي نابوليون بشيء من الغموض بدور في مسرحيته ، فدعمه هوغو لبرهة . فكانت الصدمة قاسية بعد الانقلاب (١٨٥١) .

أزمة ١٨٥١ :

عرف هوغو أزمة عاطفية من جراء الصراع القائم بين عشيقتيه مدام بيار وجولييت . ومن ثم أتى الانقلاب ليودي بطموحاته السياسية الشخصية ، وهدمت انطلاق المبادىء المحببة لديه . ففضل الذهاب إلى المنفى .

على طريق الرومنسية الفنية ، أعطى هوغو روائع أضجرته من كثرة وفرتها . كرجل سياسة ، وعى الآن على قدرته بوصفه زعيم المعارضة بالوقت نفسه كان شأنه

يكبر وهو في المنفى والشدائد الناتجة عن الانفراد تسيّره ، بفضل قراءاته وتأملاته ، على طريق الفلسفة الاجتماعية . وسوف نتناول مجوسيته ونفيه في نهاية الحديث عن أعلام الرومنطيقية .

شعراء آخرون

كان الرومنسيون الأولون (إذا استثنينا فولتير) في السعي إلى أن يبرعوا في الوقت نفسه في الشعر والنثر والمسرح . ففقدوا في عزمهم هذا الكثافة الكلاسيكية . فراحوا ، وهم غير متساوين ، يتوسعون في فروع مات معظمها . فقد صمد بنصر ، المسرح عند موسيه والشعر عند فيني والنثر عند نرفال .

ألفرد دي فيني (١٧٩٧ - ١٨٦٣)

فيني هو إلى حدّ ما فوفونارغ (Vauvenargues) القرن التاسع عشر . في حياة مليئة بخيبات أمل ، وسعي وراء الثقة .

خيبات أمل :

عندما كان تلميذاً ، كان فيني عرضة لغيرة رفاقه العدائية . وفي سنة ١٨١٤ ، عندما كان جندياً لم يعرف النصر : كان يأمل أن يحارب على الأقل في أسبانيا ولكن فرقته بقيت في البيرينيه . فاستقال سنة ١٨٢٧ .

خيبات أمل سياسية :

كان فيني من طبقة النبلاء وكان يأمل من عهد الإصلاح أن يعيد إلى النبلاء دوراً سياسياً في الدولة . في سنة ١٨٣٠ . كان يودّ كباقي الناس أن يؤتى بحكومة ذكاء . وفي سنة ١٨٤٨ حلم بدون جدوى أن يصبح نائباً عن مقاطعة الشارانت (Charente) .

وعندما أصبح أديباً كان يتألم عندما كان يرى أن الفنون التي «اخترعها» كانت تغتصب ويجود فيها أكثر منه من اغتصبها . فهوغو أخذ منه مجد القصيدة والدرام . ولم تقبل به الأكاديمية الفرنسية إلا في المرّة السابعة وقد استقبله الكونت موليه (Le comte Molé) بنبرة جارحة (١٨٤٦) . وخانته أيضاً عشيقته الممثلة ماري دورفال (Marie Durval) (١٨٣٧) أينما كانت أخطاؤه ، كانت خيبات الأمل قاسية .

شاعراً ومفكّراً ، كان يرى أن المجتمع ، مهما كان النظام الحاكم ، يضطهد أو

يدير ظهره إلى الشعراء والمفكرين . فيلسوفاً ، كان يشك بالعالم «الوحي الإلّهي» (Les Oracles) ، بالإنسان «المصائر» (Les Destinées) ، بالمرأة «غضب شمشون» (La Colère de Samson) ، بالطبيعة «منزل الراعي» (La maison du berger) ، بالله «جبل الزيتون» (Le Mont des Oliviers) . لم يكتفِ بهذا التشاؤم : كلّ واحد من مؤلفاته كان عبودية ولكن عظمة . عبودية ولكن عظمة الحب ، مخيف ولكن ضروري («بيت الـراعي») ، الشعـر («ستيلّو Stello») ، **الإنســان في وجــه الله** («جبــل الزيتون») ، **السياسي في وجه الناس** («دفنيه» Daphné) . والشعر بنوع خاص هو عزّة عالية ، أمينة الفكر الساطعة ، خصبة بالرغم من العواصف («الفكر الخـام» ، «زجاجة في البحر») . كلّ عبودية تحمـل في طياتهـا عظمتهـا ، وكل قـدرة يعظّم الإنسان الحرّ ، كل خداع هو تشجيع للجهد الحازم .

أعماله الأدبية :

نجد مرحلتين في حياته الأدبية . عشر سنوات من الإنتاج الكثيف ، قصـائد وروايات ومسرح (١٨٢٥ ـ ١٨٣٥) ، نشر خلالها معظم أعمـاله الأدبيـة ، ما عـدا «المصائر» و «يومية شاعر» و «دفنيه» . إن هذه المؤلفات من الفصل الثـاني (الذي نجده فيه منغلقاً نوعاً ما على ذاته في «برجه العاجي») نشرت بكاملهـا تقريبـاً بعد وفاته .

فكـره :

في مضمار الفن ، كان فيني فيلسوفاً : «إني أذهب دائماً من عمق الفكرة . أعطي أسطورة لتدور حول هذا الوسط تكون برهاناً للفكر وعليها أن تتصل به بكل أشعتها» . كل عمل أدبي (مسرح ، رواية ، قصيدة) مؤهل لإخراج رمز حي لفكرة ، تحت غـطاء مدهش لاستحضـار تاريخي أحيـاناً . في المســرح : الشاعـر ضحيـة المجتمع (شاتيرون Chatterton) . في الروايات : إذا لم يجد النظام الملكي أحداً للدفاع عنه سنة ١٧٨٩ ، يعود هذا إلى كون ريشيليو قد أفقده دعامته الطبيعية ، طبقة النبـلاء ، التي يفترض أن تستـرجع دورهـا السياسي («الخـامس من آذار») . كل الأنظمة السياسية تضطهد الشاعر («ستيلّو») . الجندي يجد البـطولة في التضحيـة اليومية («العبودية والعظمة العسكريتان») . إذا أراد السياسي أن يحكم ، يتوجب عليه أحياناً أن يوزّع على الشعب تعاليم لا يعتقد بها هو («دفنيه») . في القصيدة : الله لا

يسمع ولا يرى عذاباتنا («جبل الزيتون») . علينا أن نعمل من أجل الأبدية («زجاجة في البحر») . هناك عزّة إنسانية في العمل التمدّني («المتوحشة» La Sauvage) . ضعف المرأة انحراف («غضب شمشون») .

المجموعة التي سمّيت «المصائر» ، والتي نشرت بعد مماته ، هي رائعة فيني . هذا الجهد في الوصول إلى الثقة المتصلبة هو درس . لم يستطع أحد أن يتعدّى هذا المستوى من الكثافة الشديدة ، هذا الرنين الغني لفكرة صاخبة وسخيّة . وإذا بدا البيت الشعري أحياناً غليظاً ، الصورة غير مربّعة ، والنحو راجلاً ، كان يكفي أن يكون هناك عشرون أو أربعون بيت شعر خالد لتسلم المجموعة . فبيت شعر فيني معضّل ، قوي ، قاس كالسنديانة ونشيط . يفرض نفسه ككاتدرائية ببنائه وثقله وتماوجات أشعة الشمس على الزجاجية وزواياه المخبأة القابعة في الظل .

«المشاكل الكبيرة للإنسانية برمتها بقدرتها أن تناقش في شكل أبيات الشعر . وقد برهنت ذلك» . نعم ، فيني هو لوكراس فرنسا .

جيرار دو نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥)

جيرار لابروني (Labrunie) المعروف تحت اسم جيرار دونرفال أعطى بشكل مثالي أعمالاً أدبية صافية لفكر معذّب .

الرجل الغريب :

كان وموسيه من فريق الشباب في المجموعة الرومنسية لعام ١٨٣٠ . طارد طيلة حياته حلماً غريباً وثاقباً من دون أن يؤدي به هذا الخلل العقلي ، الذي تفجّر إلى عدد من النوبات ، إلى أقاصي الجنون : إن هذا الخلل العقلي يظهر قليلاً في أعماله الأدبية . فبعد طفولة مليئة بالنشاط الدراسي وريفيّة حيث كانت القراءات الخفية في مكتبة عمّه تأتي لتناوب الألعاب الطفولية ، وبعد أن تابع دراسته في مدرسة شارلمان مع تيوفيل غوتيه ، كان بين أسياد المعركة الرومنسية . في الوقت نفسه ، كان كباقي الناس يكتب أشعاراً طريفة وهزيلة ، وكباقي الناس يقع في غرام ممثلة (جنّي كولون Jenny Colon) . فالتعرّف على ألمانيا كان أول فتح له . فأعطى سنة ١٨٢٨ أفضل ترجمة لفوست ، لغوتي ، وقد قال إنه لم يفهم ذاته إلى هذا الحدّ إلا عندما يقرأها . سافر إلى ألمانيا (١٨٣١) ، درس بورغر (Bürger) وكلوبستوك (Klopstock) . لم

ينسَ عبادة النفس الفرنسية وبقي وفيّاً لذكرياته في فالوا (Valois) ومأخوذاً بالشعراء الفرنسيين لعصر النهضة الذين يكتشفهم .

الإصابات الأولى بالمرض أوصلته إلى عيادة الدكتور بلانش Blanche (١٨٤١) فهرب إلى الشرق ليشفي نفسه (١٨٤٣) . عند عودته ، راح يمضي أوقاته في أحياء باريس السيئة السمعة وحاناتها ، يجول فيها ليلاً من دون مأوى ، تائهاً في ليال عجيبة . نوبات جديدة (١٨٥٢ ـ ١٨٥٤) ، ومن ثم نهاية محزنة في شارع لا فياي لانترن (La Vieille Lanterne) .

الأعمال الأدبية الفريدة :

طبعت أعماله الأدبية بكاملها تقريباً ما بين ١٨٥٣ و ١٨٥٦ . هناك ترجمة لفوست . هناك ثلاث أو أربع روائع بين سونيتات الأوهام ، في هذه «السنبلة الألوسينية (épi éleusinien) الفرنسي» (تيبوديه) ، المليئة بالنواد الخفية التي حملها جيرار من أسرار الشرق : Delfica ، Myrtho ، El Desdichado و Artémis) ، وهي روائع ساحرة تعدّ من أعلى القمم في الشعر الفرنسي .

الأعمال الأدبية النثرية أوسع شأناً . هناك الروايات الصغيرة التي تحكي الدرب العاطفي حيث مرت معشوقات متعاقبة : أدريان (Adrienne) المتكبّرة ، وسيلفي (Sylvie) الهادئة : «بنات النار» (Les filles du feu) ، «أوريليا» أو الحلم والحياة» (١٨٥٥) . وبخاصة «بين بنات النار» ، سيلفي ، حبّ بريء وريفي يفوح منه عطر إيل دي فرانس (Ile-de-France) وطراوة الغابات . هناك لوحات ذكريات وأحلام مغامراته التائهة : باريس (خاصة La Bohème galante و «ليالي تشرين الأول») ، السفر إلى ألمانيا (Lorely) ، «أعياد هولندا» ، وخاصة «السفر إلى الشرق» (١٨٥٦) ، غني بأوهام رسّام ومتخيّل ، متعدد في الشكل وفي اللمس ، أجمل ما عرف عن كتب النثر الفرنسي .

موهبة نرفال الخاصة هي في احترام التفتيش المستحيل عن جمال وهمي ، وفي غربة كل ديكور وكل لحظة . هو ليس حالماً كئيباً ، حلمه غريب ، هذا هو سرّه . يعرف ، بعكس ذلك ، أن يجود في رسم حانة أو نبت الحراج بواسطة لوحات صغيرة معبّرة ، وأن يجرنا خلفه . ويعرف أيضاً أن التعبير التصويري الحي أو الفتّان ، والمشاهد المتوحشة أو الظريفة ، لا تلتقفها الرومنسية الرثائية التي تتعاطى الفورات والنياح ونور القمر ، ولا يلتقطها الوحي الكئيب وكل الوصفات الفنية .

وما دمنا في الجملة ، فهناك كثافة ورصانة في التأثيرات قلّ نظيرها في هذه الحقبة . نرفال يضاهي بكل تأكيد أكبر أسماء عام ١٨٣٠ وهو أكثر الرومنسيين فناً ، وأحسن من عرف التعامل مع النثر الفرنسي وأكثر أدبائنا حباً للسفر .

ألفرد دي موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧)

بالرغم من كل مظاهر الإهمال ، أعطى موسيه في وقت وجيز عمل أديب جيّد ، عرف تطوراً نموذجياً . تقسم حياته الأدبية إلى شقّين ، دام كل شقّ عشر سنوات وتميز الشق الأول بالإنتاج الكثيف . وقد فصل بينهما صمت طويل .

حياته وأعماله الأدبية :

عشر سنوات (الشق الأول) من الإنتاج الكثيف (١٨٣٠ ـ ١٨٤٠) . بدأ حياته الأدبية بكونه ابن الرومنسية الرهيب ، متنقلاً بنجاح باهر من الخيال المبدع الظريف إلى الجنون الكئيب : الخمرة ، المرأة ، اللعب ، هذا الثالوث السهل الذي أعطى من أجله ، تارة مازحاً وطوراً عنيفاً : «أساطير من أسبانيا ومن إيطاليا» (١٨٣٠) ، «مشهد في مقعد مريح» (١٨٣٢) ، «نزوات ماريان» (١٨٣٣) ، «لا نمزح مع الحب» (١٨٣٤) .

ومن ثم ، وبعد علاقة مع جورج ساند عرفت نهاية سيئة (١٨٣٣ ـ ٣٥) ، إذ فجّر النواح الخطابي والغنائي بألم عميق «الليالي» (١٨٣٥ ـ ٣٧) ، «اعترافات أحد أبناء العصر» (١٨٣٦) ، «لورانزاكشيو» (١٨٣٤) ، و«الشمعدان» (١٨٣٥) وتميّز برغبة في الخروج من الذات ومن البكاء ، كان أن سعى وراء فنّ خلاصي وتبع ذلك تعقّل (١٨٣٦ ـ ٣٩) ، أتى جزئياً تحت وطأة الميل إلى التأنّق (داندي) حقبة الأقاصيص («العشيقتان») والمقالات النقدية الطويلة («دوبوي وكوتوني» ١٨٣٦ ـ ١٨٣٧ ، عن راشيل وباجازيت ١٨٣٨) ، حيث اتصل بالتقليد الكلاسيكي ، فإذا براسين يلتقي شكسبير على طاولته .

بعد فترة من الصمت النصفي (١٨٤٠ ـ ٤٧) حيث لم يكتب إلا القليل من الأقاصيص ، إذا به يعود إلى المسرح ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٧ . منذ فشل «ليلة البندقية» (١٨٣٠) لم يعد يؤلف مسرحيات إلا للقراءة : فعندما راحت فرقة الكوميديا الفرنسية تلعب مسرحياته ، إذا به ينقحها ليجعلها صالحة للمسرح وكتب من أجلها مسرحيات جديدة («لا نستطيع أن نفكر بكل شيء» ١٨٤٩) .

الشعـر :

في الشعر استعمل موسيه ثلاث قرائح شعرية : الألم الكبير والفصيح والمؤثر في «رسالة إلى لامارتين» وفي «الليالي» فيها حركة رائعة ، ولفظي عمداً . الخيال المبدع الهزلي أو الظريف في «نامونا» (Namouna) أو في «ماردوش» (Mardoche) هو من البسكويت الهش عندما لا تكون محملة كثيراً بالفكاهة ، عندما لا تكون مليئة بالسخرية . بقي الاكتشاف الرائع : هذه الأغاني الأصيلة ذات النكهة المحلية ، نديّة وحية مثل مياه الينابيع ، كـ «أغنية باربرين» أو «لا زويكّا» (La Zuecca) ، مفرطـة باللطافة ، بعراء ساحر ، مستّرة كالأغاني الشعبية .

المســرح :

أعطى فينيي للمسرح روائع «لورانزاكشيو» . هنا الجنون ، الذي يحرك ويحيي فيه العنف الدرامي، تساق بدون ذكاء إلى غايات مسرحيّة في الحقيقة. بناء متين، وحي متعدد الجوانب من دون فوضى ، غني بالتجارب ومعنى للحياة ، فكرة صلبة بعيدة عن التحذلق ، صفاء ملموس للأجناس البشرية ، كثافة مقلقة للحوار ، فنّ في إيحاء المشهد المسرحي (الديكور) . إنها إحدى المسرحيات الأكثر كمـالاً والأكثر جاذبية في جدولنا .

هناك إفراط في الكلام المفخّم في بعض زوايا مسرحية «لا نمزح مع الحب» ، إفراط في الكآبة القليلة المجاملة في إحدى زوايا «فـانتازيـو» . ولكن مسرحـه في مجمله (وهناك «الشمعدان» وخاصة «نزوات ماريان» الرائعة) هو مزيج شخصي من الأناقة والمحزن . وتجنب السذاجة والميلودرام عن قرب ، دقة التحليل موجودة في كل مكان . من عرف ، مثلاً ، أكثر من موسيه ، أن يجعل الفتيات تتكلم ؟ لم نراهن أبداً (على كل حال) إلى هذا الحدّ من الغباوة أو المغناج . بقي الفكر الذي يبقى يعمل على حساب كل ما هو مثير للسخرية ويعطي لهذا المســرح قيمة جميلة من الهجاء الذي قدّر عياره بدقّة . موسيه ، وهو تلميذ ماريفو ، كان بدون شك الرومنسي الوحيد الذي استطاع أن يحفظ للمسرح فن وذوق التفرّد .

مارسيلين ديبورد ـ فالمور (Marceline Desbordes-Valmore)
(١٧٨٦ ـ ١٨٥٩)

القصيدة النثرية :

من بين باقي الشعراء الرومنسيين ، وحدها مارسيلين ديبورد ـ فالمور تستحق الاحترام على الصدق العفوي في قوة التعبير . ولكن المبدعين الوحيدين هم أولئك الذين برعوا في القصيدة النثرية : موريس دي غيرين (Maurice de Guérine) أعطى في «سنتور» (Centaure) و«كاهنة باخوس» (Bacchante) و«الذخيرة» (Reliquiae) (١٨٦١) تعبيراً شعرياً موزوناً وسهلاً لتصوير التوق إلى الماضي وللتأمل في الحكمة الكلاسيكية . ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) (١٨٠٧ ـ ١٨٤١) في «غسبار الليل» (Gaspard de la nuit) (١٨٤٢) ، يرصّع رصائع أو يخطّ رسوماً مطبوعة «على طريقة رامبرانت (Rembrandt) وكالّو (Callot)» في نثر شعري مليء بزوايا ظل وتفجرات ملوّنة . هذان الكتابان هما من روائع الأدب .

الرومنسية والتاريخ :

الميل للتاريخ ، إحدى ميزات الرومنسية ، راح يتابع في القرن التاسع عشر التطوّر الذي بدأه في القرن الثامن عشر . وأعطيت للثورة الفرنسية أهمية مبالغ فيها ، تعطي لحب الاطلاع التاريخي غرضاً من دون أن تجعلها تولد . لقد أخطأ من رأى في الانتفاضة المناهضة للكلاسيكية سنة ١٨٢٠ دافعاً لحب الاطلاع التاريخي : هي بالفعل نتيجة لها . لأنه قرن ديدورو الثامن عشر ، هو الذي ينتفض ضد نظرية «الإنسان الخالد» الكلاسيكية ، وهو يشاهد تنوّع البشر . أنه القرن الثامن عشر الفولتيري والسابق للرومنسية الذي يردّ اعتبار الماضي الوطني ، وذلك ضد الاهتمام الذي كانت الكلاسيكية تعيره للعصور القديمة فقط. إنه القرن الثامن عشر لبومبيي (Pompéi) الذي يضع أسس بحث علمي في التاريخ .

يأتي الميل للتاريخ قبل الرومنسية ويؤسسها . لقد رأينا أنه أينما كان في الأدب . فضل الرومنسية على التاريخ ، وكان متبادلاً ، هو أنها جعلت منه لبعض الوقت فناً أدبياً كبيراً .

تنظيم البحث :

وخلقت الجمعية التأسيسية (La Convention) متاحف : متحف الآثار

الفرنسية ، اللوفر (١٧٩٣) راحت تغتني بعدها بدون توقف . فراحت تؤسس منظمات تابعة للدولة لتنظيم البحث (لجنة الآثار التاريخية ، ١٨٣٧) ، ومدارس (مدرسة الشرائع ، ١٨٢١ ، مدرسة أثينا ، ١٨٤٦) ، ومدارس (مدرسة الشرائع ، ١٨٢١ ، مدرسة أثينا ، ١٨٤٦)، ومؤسسات علمية (مؤسسة تاريخ فرنسا ، ١٨٣٥ ، كذلك مؤسسة علماء الآثار الفرنسية) ، ومجموعات نصوص (مجموعة بيتيتو Petitot) ، ومجلّات («مجلة الدراسات التاريخية» ١٨٣٤) .

روّاد أسسوا العلوم التاريخية أو ملحقات التاريخ : شامبوليون (Champollion) أسس العلوم المصرية ، بورنوف (Burnouf) أسس علم الاستشراق ونتاليس دي ويلّي (Natalis de Wailly) أسس علوم قراء النصوص القديمة .

هكذا أصبح التاريخ علماً . وفي مواضع أخرى ، وبفضل هذا كلّه ، تحوّل التاريخ في الوقت عينه إلى فنّ .

تجديد التاريخ :

كان بوسويه في القرن السابع عشر ، وفولتير في القرن الثامن عشر باعثي التاريخ . في بحثهما لم يكن تحت تصرفهما سوى عدد محدود من الوثائق . في عملهما ، كانا يعتبران هذا النوع بمثابة بحث جماعي ، وأخضعا دقّة التفاصيل إلى تهيئة نظرة شاملة موزونة وسريعة ، تهدف أحياناً إلى إثبات فرضيّة .

في بحثهم ، راح المؤرخون الجدد يتمسكون بدقة أكبر بفضل دراسة أكثر عمقاً ومنقّبة ، تريد نفسها أكثر موضوعية ، مراجع أكثر وأكثر توسعاً . في عملهم كانوا يرفضون البحث القديم ، السرد أو التحليل . في مرحلة إثبات الفرضيّة ، كانوا يفضلون إمّا رسماً أو شرحاً عما جرى .

إنه «التاريخ - الروائي» ، الذي ينبغي ، لكي يفهم ، أن يطلع على حقيقة القرون الماضية ، بواسطة لوحات معبّرة عن مشاهد مميّزة منتقاة جيّداً : «إظهار البشر والعادات والطباع في مجراهم» . هكذا فعل أوغستين تييرّي (١٧٩٥ - ١٨٥٦) في «حكايات من العصور الميروفنجية» (١٨٤٠) ، مثل بارانت ، تيير ، هنري مارتين ، ومينيه (Mignet) .

إنه «التاريخ الفلسفي» الذي يضيء غموض الماضي مستنتجاً من الوقائع سلسلة سببيّات . هكذا فعل غيزو (١٧٨٧ ـ ١٨٧٤) في «تاريخ ثورة أنكلترا) (١٨٢٦ ـ ٥٦) : مثل توكيفيل (Tocqueville) ، كينيه ، ولويس بلان .

ميشليه الذي وحّد التقنيتين في إرادة استحضار شاملة ، يرى في التاريخ «قيامة للحياة الكاملة» . «تييري يسمي التاريخ سرداً ، وغيزو يسميه تحليلاً ، أنا سمّيته قيامة» .

ميشليه (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤)

شغفان يشرحان ميشليه : شغف فهم الحياة وتقسيمها بكل أشكالها ، التعاطف في المعنى الأكثر نشاطاً للكلمة ، ثم وبالتبادل الحاجة إلى جعل الآخرين يفهمونه ، الحاجة في توضيح أفكاره ، هذا ما كان يسميه «مرض الكتابة عنده» . إنها حساسية مرهفة وموهبة الكلام .

المعلّم (١٨٢١ ـ ٣١) :
بعد طفولة جاهدة ، علّم ميشليه في دار المعلمين مكرساً حياته للبحث والتعليم . نهجه التاريخي راح ينجلي منذ «التاريخ الروماني» (١٨٣١) و «مقدمة للتاريخ العالمي» (١٨٣١) . سمّى لنا معلّميه : «ولدت من فيرجيل ومن فيكو (Vico) ، فنزيد على ذلك هردير (Herder) ، الذي كشفه لنا كينيه (١٨٢٥) . فهو مدين لهم جزئياً بمبادئه ، التي أبرزها لنا جيّداً جوليان (Jullian) : وحدة دراماتيكية للتاريخ ، الفكرة مقدمة بشكل صورة ، الحدث بشكل رمز . يملك منذ الآن تصوّره العام للتطور التاريخي : «بالعلم ، بالفحص ، بالصناعة ، كون الإنسان لنفسه عالماً يقوم على الحرية» .

استحضار التقدم الحي للعالم بواسطة لوحة تمثل الأحداث الكبيرة والشخصيات الرمزية التي تعطي له معنى . العالم يخلق نفسه (مبدأ القوة الحيّة) ، بفعل حمل خاص ومتواصل يقوده تدريجياً من العبودية إلى الحرية : من هذا النشاط الجماعي الرجال الكبار هم الرمز . من هذا النشاط الغامض لا يكون انفجار الأحداث التاريخية الكبيرة سوى إشارة ساطعة . الرجال الكبار والأحداث الكبيرة ، وحده المؤرخ يبيّنهم لأنه من المفروض الانتقاء جيداً ، هو إشارات مختصرة لجهد

كبير للحياة : لا نستطيع أن نقول كل شيء ، ولكن نستطيع أن نسمع كل شيء .

الوثائقي (١٨٣١ ـ ١٨٤٣) :

يملك ميشليه لنفسه مبادىء التفسير العام . في مؤسسة الوثائق الوطنية ، يعطي الآن لنفسه نهجاً للتوثيق . جمع المعلومات استناداً إلى مستندات صحيحة ولكنه يعيش من الداخل ، بفعل جهد انجذاب ، مع المحتوى الحيّ . «هذه الأوراق ليست أوراقاً إنما حياة بشر وحياة مقاطعات وحياة شعوب» . يجب «أن نشعر بالبشر عبر الرخام» .

هكذا ولد الجزء الأول من «تاريخ فرنسا» (١٨٣٣ ـ ٤٤ ـ المجلدات ١ إلى ٦ ، من البدء حتى لويس الحادي عشر) ، الذي يسترعي فيه اهتمامنا «صورة فرنسا» وهي قصيدة رائعة تبرز الفكر الجغرافي والبشري لكل مقاطعة وتأثيره في التاريخ .

الأزمة السياسية (١٨٤٣ ـ ٥٣) :

مرّ ميشليه ، كالباقين ، بأزمة سياسية . أستاذاً في معهد فرنسا (منذ ١٨٣٨) ، شارك في الحملة التي قام بها المعهد ضد الباباويين المتطرفين (دراسة على اليسوعيين ، ١٨٤٣) . في مجلة «الشعب» (١٨٤٦) ، هاجم بفصاحة حارّة عبودية العمل الساذج والخصب . كتابه «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٤٧ ـ ٥٣) الموحى من الميول ذاتها هو مدافعة إكمالية عن تحرير العمل نفسه . وتجلى الفشل في طليعة الأمبراطورية التي سوف تهدم آماله المبدئية ومركزه الشخصي . لكونه متحرراً ، فقد ميشليه مراكزه في معهد فرنسا وفي مؤسسة الوثائق . فتأججت قناعاته بفعل هذه الصراعات .

العلاّمة المنبّه (١٨٥٣ ـ ٧٠) :

الجزء الثاني من «تاريخ فرنسا» (١٨٥٥ ـ ٦٧ ، المجلدات ٧ إلى ١٧ ، من عصر النهضة إلى الثورة الفرنسية) يكشف عن إسراف في المحزن الرمزي ، في الكره المتزايد ضدّ كل من يضايق العمل الخصب الذي هو ملك الشعب : «الكاهن ، الملك ، الإنكليزي ، البورجوازي» (ج. جيرو) . فانفجر ميشليه مهدداً : «النور المتواصل والصافي الذي كان يشع في المجلدات الستة الأولى ترك مكانه لومضات تلمح بشكل غير منتظم» (ج. مونو) . ميشليه متحيّز ويتبجح بذلك : «التاريخ لن

يفعل شيئاً أبداً ، إذا لم يفقد الاحترام . الواجب الأول للمؤرخ هو في التهكّم على الآلهة المزيفة» . مبدأ صحيح ولكنه خطير ، يتبع المزاج ، ومزاج ميشليه عصبي . لوحته تكون خاطئة من كثرة الأفكار والانفعالات السخية : ولكن خاطئة ببهاء ، وإيحائية للغاية . ميشليه لم يرَ شيئاً بعين المصوّر : ولكن بما أنه عاش مجدداً وبسرعة عبقري ، المغامرة المثالية كالتي عاشها ديدرو ! وإذا كانت حقبات المخضّر السامية ظاهرياً قد أوحت إليه خطأ (هكذا كان القرن السابع عشر) ، كما فهم جيّداً روح الحقبات الحارة ، عصر النهضة أو القرن الثامن عشر ! لقد أخذ عليه تناقضه . عظّم فنّ الكاتدرائيات عندما كان يتكلم على القرون الوسطى ، ولعنها لحساب برونلليشي (Brunelleschi) عندما راح يتكلّم على عصر النهضة . ولكن هذا تناقض عبقري يعرف أن يدخل في كل مرة إلى معاصري من يتحدث عنهم ، يعرف أن يحب القرون الوسطى مع أناس القرون الوسطى ، ينظر إلى الكاتدرائية نظرة مختلفة عندما يصبح برونلليشي .

هي الحياة التي يوحيها أيضاً ، بأشكالها كافة ، في رحلاته والتي يريد أن يجعل الآخرين يحبّونها في «كتبه الشعبية» وهي أعمال أدبية تهدف إلى تدريب القارىء على الحب الكبير ، على استعمال العيون الجديدة . كتب التاريخ ، مثل «توراة البشرية» (١٨٦٤) . «معرض التاريخ الطبيعي» الذي ألّفه بالاشتراك مع زوجته اتينايس ميالاري (Athénaïs Mialaret) (إذ تزوج عام ١٨٤٩) : «العصفور والحشرة» (١٨٥٦ ـ ٥٧) ، «البحر والجبل» (١٨٦١ ـ ٦٧) . تأملات في الحب : «الحب والمرأة» (١٨٥٨ ـ ٥٩) .

ليس في هذه الأعمال أي إهمال ، لا في الفن ولا في التصميم . ليست أعمال شيخوخة ولكنها أجنحة جديدة كانت تنقص في التصميم العام لأعمال الحب .

المقصود كان مجالاً جديداً ونهاية البحث : ليس عرض مظاهر الحياة الملونة في التاريخ ، إنما هي عرض غير مباشر «لينبوع كل حياة ، الطبيعة» . المقصود لم يكن فقط تسلية ، أن «نبتعد عن التاريخ الوحشي للإنسان لينتعش في تأمل الأنغام الطبيعية» . كانت هناك مهمة موضع الخلاف : الوصول إلى جمهور أوسع لجعله يعي على دوران الطبيعة الواسعة ولجعل هذا الجمهور يشارك بهذا الدوران .

هذا ما يعطي لـ «مقدمة ١٨٦٩» كل صداها الإنساني ، حيث ، بالإضافة إلى

نوع من الندامة كقوله : («مررت بالقرب من العالم ، وقد خلطت بين التاريخ والحياة») يترسّخ ، بالرغم من التعب («لقد شربت كثيراً من العلقم . لقد ابتلعت كثيراً من الآفاق ، عدداً كبيراً من الأفاعي ومن المملوك») ، رضى العامل الصالح ، الرضى الناتج عن «العثور على الحياة» ، الحياة الكاملة ، «حياة فرنسا الكبيرة ، بلدي» . وقد يصل إلى هذا الرضى بقوة العمل والتضحية» .

الحزن (١٨٧٠ ـ ٧٤) :

سجّلت حرب ١٨٧٠ سقوط أحلامه السخيّة . فكرّس سنوات عمره الأخيرة لـ «تاريخ القرن التاسع عشر» الذي لم يستطع أن يجول فيه إلا لغاية معركة واترلو .

كانت درساً كبيراً في الجهد . الإنسان سيّد ومهندس مصيره . باستطاعته أن يدفع إلى الوراء كل الحتميات . استخلص ميشليه جليّاً تأثير الأحداث المادية والجغرافية على التاريخ . «العصفور سرّ عشّه» . نعم ، ولكن العصفور هو الذي يهيّىء عشه . «عمل ذاته على ذاته . الإنسان هو إلّه النار (Prométhée) نفسه» . إنه درس كبير في التفاؤل والعمل ، يعبّر عنه ذاك الذي كانت له موهبة الصيغة ، معبّرة ، أحياناً ظالمة وأبداً خصبة .

روائيون رومنطيقيون

بلزاك وستندال :

الرواية حوالى سنة ١٨٢٠ :

تظهر لنا الرواية بثلاثة مظاهر :

ـ الرواية التي تعرف بالمغامرة الغرامية ، كانت تقوم على تقليد مدام دو ستايل : توسيع ليأس حزين في إطار تصويري موجز للمجتمع الأرسطوقراطي .

ـ الرواية السوداء عرفت مرحلتي نجاح ، حوالي ١٧٩٥ ـ ١٨٠٠ ، ثم حوالى ١٨١٦ ـ ٢٢ . رواية أبطالها أشباح (أنّ رادكليف Ann Radcliffe) ، رواية أبطالها قطّاع طرق («جان سبوغار Jeadn Sbogar» لنوديه) ، رواية أبطالها مسوخ (لويس Lewis) ورواية أبطالها شياطين (ماتورين) . الرواية قصّة شقيقة الميلودرام ، بفعل قوة إثارتها للعواطف ، الغريبة بمخالفتها للمألوف ، ويفوق طبيعتها (Surnaturel) ،

وبثالوث الميلودرام الكلاسيكي : الضحيّة (شفقة) ، الجلّاد (رعب) ، المنتقم (إعجاب) .

الرواية المرحة (بيغولت ـ لوبرون Pigault-Lebrun ، بول دي روك Paul de Kock) هي شقيقة المسرحية الهزلية الخفيفة ، مليئة بهزل اصطلاحي يقوم على تشوّهات مضحكة ، مليئة بأهاج تتناول أناساً خياليين .

في كل مكان ، نجد أطراً ونماذج اصطلاحية : نقص في المراقبة ، خلل في المخيِّلة . تقنية اصطلاحية : اهتمام بتوفير التشويق بواسطة علامات استفهام كبيرة ، بواسطة أساليب سوف تكون أساليب الروايات المسلسلة ، بواسطة تعاقب عنيف للألغاز الطويلة ، والإفشاءات الغليظة .

أخيراً ، أتى ولتر سكوت . فجدّد الوحي الروائي باستعمال التاريخ ، ولكن بالاهتمام بتصوير المجتمع الذي يحكي عنه أيضاً . التقنية التي اتّبعها كانت تستند على العناية بالعرض وتحضير الحوادث والنهاية . تستند أيضاً على تطوير مظاهر الشخصيات الثانوية . وعلى تطوير الحوار إلى جانب المقاطع السردية . تقنيته ذات ميل كلاسيكي : الرواية الجديدة هي بالنسبة للرواية القديمة ما كانت مأساة راسين بالنسبة لمأساة هاردي . سكوت صنع بالرواية ، بين الأشكال الثلاثة للرواية التي كانت رائجة آنذاك ، ما فعله هوغو بالمسرح بين الأشكال الثلاثة للدرام التي كانت رائجة آنذاك .

أونوري دي بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥١)

لتأسيس الرواية ، كان من المفروض أن يكون هناك إدراك حاد للمراقبة المنظّمة : اكتسب بلزاك هذا الإدراك عند جيفروي دي سانت هيلار (Geoffroy Saint-Hilaire) ، علاوة على إرادة التصنيف العلمي للنماذج الاجتماعية لتحضير رسم بياني عضوي حقيقي للمجتمع . لقد اكتسب التقنية من خلال قراءة ولتر سكوت . موهبة المخيّلة المتكهّنة والخلّاقة ، نظرة سامية تجمع وتميِّز وتدخل ، دون أن تضل طريقها ، وراء المساحات وتجعلنا نرى بشفافيّة أعماق الأشياء دون أن يبدو أنها تغادر الخط السطحي : هذه الموهبة هي عظمته الحقيقية . وتدرّب بلزاك على مهنة الرواية في أثناء طفولته المضطربة .

وكانت الثقة الكبيرة في عام ١٨٢٠ ، حيث انطلق بحماسة في المسرح

(«كرومول») وفي الرواية في الوقت عينه : «ستيني Sténie) هو عمل مبتدىء ، على الطريقة الشخصية والعاطفية . فكتب «فالتورن Falthurne» ، رواية سوداء ، حتى يفهم أكثر ويطّلع على الأساليب المتّبعة حينها .

وفي مرحلة ما بين ١٨٢١ ـ ٢٢ . كان التدريب التقني بمحاولات في أنواع متعددة ، مقلّداً تباعاً كل الأنواع الرائجة ، ليعمّق بعدها النواحي المختلفة للتقنية ، كما وكأنه يمشي بنظام .

كتب في البدء تحت اسم مستعار لورد روون (Lord R'honne) ، بالاشتراك مع ات. أراغو (Et.Arago) ولو بواتيفين (Le Poitevin) ، صورة ساخرة في الحقيقة : «وريثة بيراغ» ، رواية سوداء كتبها ليكتسب سيطرة الحوار (كما فعل سكوت) . «جان لويس» رواية على طريقة بيغولت ـ لوبرون قصد من خلالها أن يتقن تنظيم التغيّرات الفجائية (على طريقة مدرسة بومارشيه Beaumarchais) .

ثم ، ولوحده (وقريباً تحت اسم أوراس دي سان ـ أوبان ـ Horace de St. Aubin حائزاً بكالوريا) أعطى بلزاك تقليدات أكثر جدية : «كلوتيلد Clotilde» رواية على طريقة ولتر سكوت ، ليفهم مقدور قوته ويتدرّب على الوصف . «المئوي» رواية سوداء أيضاً ، كتبها ليتدرّب على الرواية ذات أدراج وفن الحكاية ، «كاهن الاردين» (Le Vicaire des Ardennes) رواية عاطفية كتبها ليتدرّب على استعمال الحلقة .

وبعد أن أصبح متمرساً في المهنة ، راح أوراس دي سان أوبان يتمرّن على فن تنسيق المجموعات ، وبخاصة على الاختراع : «وان كلور Wann-Chlore» ، «أرغو لو بيرات Argow le Pirate» . إنها الحقبة التي تحققت فيها المراقبة الواقعية والتي فيها راح الفنّان يفحص الحالات الدراماتيكية المختلفة في الحياة الاجتماعية ، التي تستطيع أن تكوّن مادة للمحزن الروائي .

وفي مرحلة ما بين ١٨٢٤ ـ ٢٩ كان الاستقصاء . فقد تخلّى بعدها بلزاك عن الرواية ولكنه اكتسب تجربة العالم . دخل في محيط النشر ثم في العالم بلا زيادة . وفي «المناقشات» كان يهتم بأفكار علمية معيّنة ، كأفكار لافاتر (Lavater) وغال (Gall) حول ارتباط المادي بالعقلي ، وأفكار كوفيه (Cuvier) حول الحدس الذي يفهم الكائن بإشارة واحدة . وتحت تأثير عادة ما ، راح يبحث ، عبر دراسات أحاديّة ، تفصيل العادات والزينة ولوازم الحياة («قاموس اللافتات» ، «شرعة الأناس الشرفاء») .

السير نحو العمل الرائع (١٨٢٩ - ٣٤) :

عرف كتابه «فيزيولوجيا الزواج» نجاحاً باهراً (لأن «الفيزيولوجيات» كانت تنتشر بسرعة) . في الوقت نفسه (١٨٢٩) فشل كتابه «Les Chouans» : كان الثمرة الأولى في تصميم واسع تاريخي يمثّل الخط الأول من مجموعة أعدّ لها بالزاك . منذ ذلك الحين ، تخلّى بلزاك عن التاريخ وكرّس عمله لدراسة العادات . في الوقت عينه أتت عادة جديدة وميل نحو الداندي لتبعده عن الرواية الطويلة لحساب الحكاية .

فأعطى سلسلتين من الدراسات . دراسات العادات ، «مشاهدات من الحياة الخاصة» (السلسلة الأولى ، ١٨٣٠ ، غوبسيك Gobseck ، السلسلة الثانية ، ١٨٣٢ ، الكولونيل شابير Le Colonel Chabert) . «امرأة الثلاثين عاماً» أتت نتيجة لعادة الفيزيولوجيات . دراسات فلسفية ، «الجلد المحبّب» (La peau de chagrin) (١٨٣١) والحكايات الفلسفية الأخرى حيث يشرح بلزاك فكرته الأم التي توصّل إليها ليشرح الإنسان بكليته : قوة الفكر الهدّامة .

الحكاية لم تعد محبّذة : راح بلزاك يوسّع دائرة أعماله الأدبية . في الوقت ذاته كان الاهتمام بالحبكة يزداد («قصة الثلاث عشريات» ، «أوجيني غرانديه Eugénie Grandet») ، وفي عام ١٨٣٣ ، اكتشف بلزاك فكرة - الميل المطلق العنان نحو الذهب واللذة التي تصوّر بأنها الشر القاضي الذي يدمّر مجتمعاً : الدراسة الفلسفية ودراسة العادات بإمكانهما أن تلتقيا . اخترع أخيراً مبدأ «المسرحية البشريّة» ، عودة شخصيات تبرز من رواية إلى أخرى (١٨٣٣) ، تسمح باستحضار متنوع ولكن متماسك للمجتمع . فنصل أخيراً إلى العمل الرائع : «السعي وراء المطلق» (La recherche de l'absolu) (١٨٣٣) ، «الأب غوريو» (Le Père Goriot) (١٨٣٤) حيث تستقرّ بعض المخلوقات الأكثر قوّة في مجموع العمل الأدبي . راستينياك (Rastignac) الطموح ، فوتران (Vautrin) الثائر : وهما وجها الإنسان الساعي إلى أسر المجتمع .

المسرحية البشرية (١٨٣٤ - ١٨٥٠) :

فبعد ذلك أتى : «الزنبقة في الوادي» (Le Lys dans la vallée) (١٨٣٥) (رواية تحليلية رائعة) ، «سيزار بيروتو» (١٨٣٧) ، «La Cousine Bette» (١٨٤٠) ، الخ .

في عام ١٨٤٢ ، خطّ بلزاك تصميماً جامعاً لما سوف يسمّيه «المسرحية البشرية» : «مشاهدات من الحياة الخاصة» (غوريو) ، «من الحياة الريفية» (الزنبقة) ، «من الحياة الباريسية» (بيروتّو) ، «من الحياة السياسية» («مسألة غامضة» Une ténébreuse affaire «من الحياة العسكرية» (Les Chouans) ، «من حياة الريف» («طبيب الريف» Le médecin de Campagne) ، «دراسات فلسفية» («المطلق») . تصميم وضعه سنة ١٨٤٥ يصنّف ١٥٣ عملاً ، نفذها أو برسم التنفيذ . جهد جبّار كان بلزاك يتابعه كعمل فلاحة ، بفضل عمل ضار كان يقوم به بين نزهة وزيارة ، مرهقاً نفسه بالسهر وبالقهوة .

بين أعماله البارزة يسترعي انتباهنا : «الزنبقة» ، «السعي وراء المطلق» ، «غوريو» ، «العمل الرائع المجهول» .

الهدف :

و «التاريخ هو نقد للمجتمع ، تحليل لأمراضه ومناقشة لمبادئه» بحسب قوله . ثم درس المجتمع كما يدرس جسماً حيوانياً ودرس الأجناس البشرية كما تدرس الأجناس الطبيعية : في كل مكان نجد الميل إلى الفيزيولوجيا . المراقبة والخيال يتحدان لينجبا عالماً . «الحواس الأدبية الخمس ، كان يقول بلزاك ، هي : الاختراع ، الأسلوب ، الفكر ، المعرفة والشعور» . نعرف العناية التي كان يطلب بها من أحد مراسليه الريفيين أن يزوّده باسم ذلك الشارع في مدينته ، ليتكلّم عليه في روايته بدقّة فائقة . نعرف أيضاً كيف كانت تنشرح نفسه عند استحضار ماضي شخصيّة أو منظر يجول فيه . المراقبة والخيال قوّتان متحدتان حتماً ، في العمل الرائع ، بما أن عمل الروائي هو بمجمله اختراع واقعي ، ذو رؤية تنجيمية . قوّة تشكّل من الحياة اللوحة المتشائمة عن الاهتمامات سافلة نوعاً ما تدخل في صراع ، ولكن ترسم جيّداً قامة الشخصية حقّاً : إنهم يحيطون خالقهم بوجود حقيقي بحيث طالب بلزاك ، وهو على فراش الموت، من الدكتور بيانشون بأحد أبطاله .

الشرّ ، الخير . . . من المفروض أن يشرح وأن يخلق ومن دون أن ينسى حقوق التأمل والشفقة ، أعطى بلزاك وقته خصوصاً لتأمل الطاقات ، في انطلاقتها وفي سقوطها .

ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢)

بإمكاننا أن نحدّد حياة هنري بيل (Henri Bell) ، المعروف تحت اسم

ستندال ، بعدد الأسماء المختلفة التي عمل تحتها تباعاً .

هنري بيل ، جندي وموظف :

قضى طفولته في مدينة غرينوبل (Grenoble) وأمضى شبابه متنقلاً بين الخدمات المدنية والعسكرية : مدرّبوه كانوا : «عقيدة» Tracy ، النساء والسكالا دي ميلان (Scala de Milan) . علّمه تراسي أن كل المعارف تأتي من الحواس ، أن المنفعة المادية هي الدافع الوحيد للبشر ، وبالتالي الفضيلة هي الهم في العمل للمصلحة العامة . من هنا إرادة السيطرة على الناس بالتحكم بالمحرّكات المخبأة التي يجعل التحليل لمصلحة المذكورة سيدة . السكالا التي اعتاد عليها دعته للتفكير بمسألة المسرح ، وجرّب نفسه بتأليف بعض المسرحيات : لم يكن سوى وجه من الحب القوي الذي علّقه بميلان حيث مكث (١٧٩٩ ـ ١٨٠٢ ، ١٨١١ و١٨١٣) ، وكان يحلم بها وهو في باريس ، في ألمانيا ، في روسيا حيث استقر سنة ١٨١٤ . النساء أخيراً : كان الحب ، طوال حياته ، «شأنه الوحيد» ، بدأ مع ميلاني غيلبير (Mélanie Guilbert) وأنجيلا بيتراغروا (Angela Pietragrua) .

أرّيغو بيل ، الميلاني (Arrigo Beyle, Milanes) (١٨١٤ ـ ٢١) :

في ميلان : حياة اجتماعية ، تسلية ، دراسات ، قام بأعمال شخصية إلى حدّ ما مقتبسة من أعمال قريبة ، كـ«تاريخ الرسم في إيطاليا» ، ترك قريحته السياحية تتكلم تلقائياً في «روما، نابولي وفلورنسا» (١٨١٧) . ولكنه أمضى وقته خصوصاً في «مطاردة اللذة» : كل اللذائذ . للعيون ، للقلب : هذا دور ميتيلد دامبروسكي (Métilde Dembrouski) . سحر إيطاليا ، هذا ما قاله (١٨٢٤) :

«١ = أتنشق هواءً هادئاً وصافياً ، ٢ = مشاهدة مناظر رائعة ، ٣ = قليل من الحب ، ٤ = مشاهدة لوحات جميلة ، ٥ = سماع موسيقى جميلة ، ٦ = مشاهد كنائس جميلة ، ٧ = مشاهدة تماثيل جميلة» .

لم يعد هناك مسألة التحكّم بالبشر . طموح الشاب لان تحت تأثير التجربة الإيطالية التي أوحت إلى بيل «L'«Arte di godere ، وبالوقت نفسه راح ميله للأفكار يتحرّك بفعل عبادة الطاقة الفائضة والسيّدة ، الفضيلة .

ستندال ، نرجسي (١٨٢١ ـ ٣٠) :

في باريس (ما عدا رحلتين إلى أنكلترا ، ثلاث أو أربع رحلات إلى إيطاليا) ،

اختلط ستندال بالناس ، بالصالونات ، بالمشادات الأدبية . وبالرغم من كونه فقيراً ، كان «داندي» (محباً للأناقة) : «في جماعة «الكرة» وفي صالون ديليكلوز (Delécluze) . «راسين وشكسبير» (١٨٢٣ ـ ١٨٢٥) حدّد وضع تأملاته حول مسألة المسرح . رومنسية الأفكار وحياة كلّها شغف بالحب ، ميزانيتها التحليل الفلسفي ، ومعاشة من أجل المسألة الكبيرة : «كلام عن الحب» (أو «في الحب» (١٨٢٢)) .

في هذه الحقبة توطّد ولعه الفني والفلسفي عبر صيغة النرجسية . تصدّى عندها للرواية : بقي وفياً للدرس الإيطالي حول «الفضيلة» ، ولكنه اكتسب من العقائديين الميل إلى التحاليل المتشدّدة والأسلوب غير المزخرف ، متفادياً كثرة الكلام والزخارف ، أسلوب «قانون مدني» .

«الأحمر والأسود» (١٨٣٠) يتابع عن قرب حبكة إحدى مشاكل ذلك الزمان الذي قرأ ستندال سرداً لها في «جريدة المحاكم» : «السجل الذهبي للطاقة الفرنسية في القرن التاسع عشر» ، كما كان يقول .

جوليان سوريل (Julien Sorel) ، المعلّم الشاب وعشيق مدام دي رينال (Mme de Rénal) ، ومن ثم طالب مدرسة أكليريكية ، عشيق الآنسة دي لا مول (Mlle de la Môle) ، سيجد نفسه ضابطاً . وعندما أتت صديقته القديمة لتعرقل تقدّمه ، أطلق النار عليها ، ودفع حياته ثمناً لذلك . جوليان ليس ستندال ، ولكن الكاتب وضع كل كياساته في هذا البطل العنيد ، في طريقة الإغواء ومبادئه الفردانية الفوضوية . بينما مدام دي رينال الآنسة دي لا مول ، الوجه المزدوج للعاشقة المثالية والمبتغاة دائماً ، تعبّران عن الوجه المزدوج لبيتراغروا الرشيقة وميتيلد الناعمة .

هنري برولار (Henri Brulard) (١٨٣٠ ـ ٤٢) :

المرحلة الأخيرة : عندما اقترب ستندال من الشيخوخة ذهب إلى إيطاليا «ليتدفأ» : قنصل لفرنسا في سيفيتا ـ فيكشيا (Civita- Vecchia) مشتبه به لدى البوليس لأنه كان معروفاً ليبرالياً ، ضجر كثيراً فراح يتسلى بالتنقل بين روما وباريس .

فأعطى عندها ثلاثية عن سيرة حياته : «ذكريات نرجسية» (بدأها عام ١٨٣٢) يتناول فيها حياته الباريسيّة ، «لوسيان لووين» (Lucien Leuwn) يتكلم فيه على خبرته المتتالية في الجيش والعالم والسياسة والديبلوماسية : هي تسلسل خيبات أمل أجبرت بطلها على اللجوء إلى خبث اجتماعي . «حياة هنري برولار» (عمل رائع) ، يتحدث فيه عن شبابه . في ١٨٣٨ ، نشر «ذكريات سائح» التي هي تكملة للثلاثية .

لدى عودته إلى الرواية ، أعطى (١٨٣٩) «La Chartreuse de Parme» ، الـذي استوحـاه من إحدى مجلّدات «الأخبـار الإيـطاليـة» Fabrice del Dongo ، «المـرشسينو» (Marchesino) الـذي توصـل ، بفعل تـدخلات عمتـه سانسيفيـرينا (Sanseverina) عشيقة الوزير موسكا (Mosca) أن يصبح مـطراناً . فـراح يستسلم لشهوات الحب حتى وصل إلى الجريمة . هذه الرواية خليط من الكسندر فارناس (Alexandre Farnèse) ، من كـاربـونـارو (Carbonaro) على طـريقـة أنـدريـان (Andryane) وجوليان سوريل هو أيضاً بطل الطاقة . ومن حوله وجهان نسائيان : ساسيفيرينا الحارّة وكليليا كونتي (Clelia Conti) الناعمة .

لم يعرف ستندال طوال حياته نجاحاً معتدلاً . لم يكتب إلاّ لنخبة قليلة ، قائلاً إنه سوف يفهم حوالى عام ١٨٨٠ أو ١٩٠٠ ، أو ١٩٣٥ . فلم يخسر شرطه .

أعطى عن فلسفته ، التي كان يسميها «البيّليّة» ، الصيغة . تحليل نفسي وعلم أخلاق : «إني أختصر الفلسفة كلها بشكل لا تتركنا نسيء فهم دوافع أعمال الناس ، لا تتـركنا نغلط في تفكيـرنا أو في فنّ سعينـا وراء السعـادة» . مـا يعجبنـا خصـوصـاً عنـده هي نظرته وتشـدّد فكر «مجـرد من الاحترام ومن الـرصانـة» كما قـال «ستندال كلوب» (Stendhal-Club) . النظر الصافي الذي لا يريد أن يكون مغفّلاً ، المزاج الخالي من المرارة ، من التساهل ولا من التواطؤ ، مزاج من شاهد باطن أوراق اللعب .

روائيون آخرون

جورج ساند (١٨٠٤ ـ ٧٦) :

هي أولاً لبؤة الرومنسية . برعت في الرواية العاطفية (١٨٣٢ ـ ٣٩ : «إنديانا Indiana» ، «ليليـا Lelia» ، «مـوبـرا Mauprat») . ثم إنهـا السيـدة السيـاسيـة البيريشونية : في ميلها كباقي الناس نحـو السياسـة ، راحت تعطي (١٨٤٠ ـ ٥٠) الروايات الاشتراكية («رفيق دورة فرنسا «Le Compagnon du Tour de France ، «طحّان أنجيبولت Le Meunier d'Angibault) بشكل متواز مع الروايات الريفية التي أوحتها إليها مقاطعة البرّي حيث استقرت («مستنقع الشيطان» ، «فاديت الصغيرة» ، «فرانسوا الشامبي François le Chapmi») «قارعو الأجراس») . أخيراً وقعت سيّدة

نوهان (Nohant) في الحب البريء المتفائل للرواية الروائية (بعد ١٨٥٠) :
«Les Beaux Messieurs de Bois Doré».
«Le Marquis de Villemer».

بروسبير ميريمه (١٨٠٣ ـ ٧٠) :

علاوة على كونه روائياً تاريخياً بارعاً، «أخبار عهد شارل التاسع»، ١٨٢٩، أعطى في الثلاثينات والأربعينات سلسلة أقاصيص رائعة بكثافتها ولونها وطريقة تعبيرها الملائمة والأكيدة (كارمن Carmen ١٨٤٥) .

دوماس الأب (١٨٠٣ ـ ٧٠) :

الروايات الأساسية لدوماس الأب التي كتبها بالاشتراك مع أوغست ماكيت (Auguste Maquet) ، تعود إلى السنوات العشر ما بين ١٨٤٥ و ١٨٥٥ (La reine Margot, Monte-Cristo, Les 3 Mousquetaires) التي تلت زمن الكاتب المسرحي (١٨٣٠ ـ ٤٥) : «هنري الثالث وبلاطه» ، «أنطوني» ، (La Tour de Nesles) .

هناك كتب أخرى تبرز أيضاً . من النوع «المرح» ، «مذكرات جوزيف برودوم» لهنري مونيي (١٨٥٧) ، صور هزليّة ولكن غليظة . من النوع «الأسود» ، هناك «أسرار باريس» لأوجين سو (Eugène Sue) (١٨٤٣) وهو مثال الرواية المسلسلة . من النوع الهجائي ، أعطى لويس ريبو (Louis Reybaud) «جيروم باتورو» (Jérôme Paturot) يبحث عن مركز اجتماعي» (١٨٤٣) حيث يمكننا أن نفضّل قصّة طريفة وفكاهية «عمّي بنيمين» (Mon oncle Benjamin) لكلود تيلّييه (Claude Tillier) (١٨٠١ ـ ٤٤) .

نقّاد ومفكّرون رومنسيون
سانت بوف (١٨٠٤ ـ ٦٩)

جميع أتباع فيلّليمان (Villemain) ، وجميع أتباع نيزار ، وأتباع سان ـ مارك جيراردان (Saint-Marc Girardin) بأسرهم ، وهم مفكرون مثقفون وجامعيّون ، تغلب عليهم سانت بوف : شاعر «المؤاساة» الجيّد ، الروائي ، الرائع الذي كتب «شهوة حسّية» (Volupté) ، الناقد الشهير كاتب «الأثنينيات» (Les Lundis) .

قبل ١٨٥٠ ، كانت مقالاته في «الكرة» وفي «مجلّة باريس» وفي «العالمين»

تكوّن مجلّدات تشبه «الصور الأدبية» (Les portraits littéraires) ، بينما أعطى درس تعليمي في لوزان «بور رويال» (Port-Royal) . وراح من (١٨٤٠ ـ ٤٨) ، يمسك فكرة منهجه : «لست مدرّس البلاغة ، ولكني نوع من طبيعيّي الفكـر ، أحاول أن أفهم وأن أكتشف أكثر عدد ممكن من المجموعات ، بغية الوصول إلى علم أكثر سموّاً ينبغي على الباقين أن ينظّموه» . وإن كان عمل علمي فإن المزاج يحتفظ بحقوقـه جميعاً . ثم نصّب سانت بوف نفسه «بوفّون» (Buffon) الطبيعة الأدبية .

بعد أن انضم إلى الأمبراطورية ، جمع مقالاته التي كتبها في «المرشد» (Le Moniteur) في «محـاضـرات الإثنين» (١٨٥١ ـ ٥٧) . حـوالى ١٨٦١ ـ ١٨٦٢ («شاتوبـريان ومجمـوعته الأدبيـة» ، «اصطلاح Code» ١٨٦٢) وتحت تـأثير تـاين (Taine) تساءل أكثر عمقاً عن المنهج : المراقبة أضحت أكثر تشدداً وتهـدف إلى تحديد تكوين كل فكر خلاّق بتدقيق في عائلته ، في محيطه ، في تكوين موهبته عبر أعمال شبابه ، في رسم عيوبه عبر أعمال شيخوخته ، في آرائه ، في ميله للنساء ، في الشروط المادية لوجوده ، في مصيره .

رجع إلى الليبرالية وإلى مفهوم للنقد (أكثر ليونة) : المقالات التي كتبها في «المشترع» سوف تشكل «الاثنينيات الجديدة» (١٨٦٣ ـ ٧٠) . «ما أردته في النقد ، كان إدخال نوع من الجمال الساحر ، وفي الوقت عينه واقعية أكثر من ذي قبـل ، وبكلمة واحدة شعر بالوقت عينه وقليلاً من الفيزيولوجيا» . تسوية حذرة وعذبة بين التوثيقي والانطباعي ، مهتمّاً دائماً بما يريد أن يقوله وبما يريد أن يكتمه خوفاً من الإشكالات ، مازجاً الطرفة ذات التعبير العميق من صورة همها التعليم والإعجاب .

الرهبـان :

لامينّا (Lamennais) (١٧٨٢ ـ ١٨٥٤) حاول أن يوفّق بين الدين والحرية ، بين التقليـد والعالم الجـديد ، في الكـاثوليكيـة الحرّة («دراسـة عن اللامبـالاة» ، ١٨١٧ ـ ٢٣ ، «كـلام مؤمن» ١٨٣٤) ، مذكـراته ، «المستقبـل» (١٨٣٠) يحمـل شعار : الله والحرية . ابتداء من ١٨٤٠ تقريباً ، انتقل ، هو أيضاً ، إلى السياسة ، فأسس اشتراكية مسيحية («كتاب الشعب» ، ١٨٣٧) .

حكمت روما على لامينّا ، فراح لاكوردار (Lacordaire) وأوزانام (Ozanam) وهما راهبان كاثوليكيان مطيعان ، يجددان الفكر الديني .

المسألة الاجتماعية :

المشكلة الاجتماعية مضطربة دوماً . منذ ١٨٣٠ «الكرة» هي لسان حال أتباع سان سيمون . السان سيمونية ، حالمة وتقنية ، كانت جائشة (لويس رينو ، «أرض وسماء» ، ١٨٥٤) . بيار لورو (Pierre Leroux) («عن الإنسانية» ، ١٨٤٠) أثّر حتماً في جورج ساند . برودون (Proudhon) («نظام التضاربات الاقتصادية» ، ١٨٤٩) درس مشكلة الملكية ونادى بليبرالية اقتصادية .

وجاء زمن «الانتقائية» (électisme) عند الروحانيين . غير أن كونت (Comte) («درس في الفلسفة الاختبارية») وضع قانون الحالات الثلاث فكل معرفة تمرّ تباعاً من الحالة اللاهوتية ، إلى الحالة الميتافيزيقية ، إلى الحالة التجريبية حيث علينا أن نؤكدها الآن . وأسس الفلسفة «الوضعية» ، قبل أن يغرق في تصوّف «ديانة البشرية» (حوالى ١٨٥٠) القابل للجدال .

كل هذه الحركات أثّرت كثيراً في الآداب وساعدت على توجيه الرومنسية نحو تصوّف ديني واجتماعي ذي ادّعاءات تجريبية ، لتجعل من الشاعر مجوسياً . الحلم المختص بحب البشرية (hilanthropique«») والصناعي موجود في كل مكان .

وهكذا حلّ نوع من الزوبعة الأدبية مكان زوبعة سياسية تامّة . لقد قيل في «الجمعية التأسيسية» أنها كانت «مجموعة جبابرة» . في ميدان الآداب ، استحق جيل ١٨٣٠ احتراماً مشابهاً . لقد كان جيل جبابرة .

وجوه مختلفة للرومنسية : اجتماعية وموضوعانية

العصور القديمة والعلم :

كان الميل إلى العصور القديمة في كلاسيكية النحت ، نوع من وثنيّة الفكرة (متحركة بشدة عند غوتييه ، متشائمة عند لوكونت دي ليسل (Lecomte de Lisle) وميل للعلم ، للدراسة الموضوعية والتجريبية للموجود . نفحتان متضاربتان ظاهرياً ، استدعاء للماضي ودعوة للمستقبل . ولكنهما متحدتان بدقّة ، كشكل وعمق الجهد عينه : مثل العصور القديمة تبعدنا عن الأدب الشخصي والعلم يفتح مضماراً جديداً .

علاوة على التقدّم الصناعي والتجاري ، تحدّد الأمبراطورية الثانية نفسها بين (١٨٥٠ و ١٨٧٠) بأنها زمن الاجتماعيات . زمن البولفار ، الصالونات ، المعارض الدولية (١٨٥٥ ، ١٨٦٧) ، حيث درجت عادة الحمامات البحرية والحمامات المعدنية . أدّت هذه الاجتماعيّات إلى مواقف متعددة : المزاج الجميل والصريح للأوبريت (Opérette) ، نوع من التصنّع ، ميل إلى الداندي ، مزاج «المجتمع الراقي» المتعجرف . وبمقابل كل ذلك ، وبردة فعل ، حبّ الاطلاع الواقعي ودور إضافي في الفن . أخيراً ، كره للمألوف ناتج عن الرغبة بالتميّز الشخصي الذي يخصّ الداندية ، لكنه منتفض ضد (التأنق) (عندما يتحوّل إلى تفرّد في اللبس) كما ينتفض (التأنق) ضد الغثاثة التي تغرق فيها الدراسة الواقعية .

الأداب هي بقرب الفنون . فبعد روسّيني أتى أوفنباخ (Offenbach) ومن ثم وانير (Wagner) الذي اشتهر بفضل الحفلات الموسيقية التي أقيمت ما بين ١٨٦٠ و ١٨٦٢ . في البدء قاطعه الجمهور ، ولكن صفّق له بودلير وشامفلوري (Champfleury) : إنه الزمان بكامله .

تقدّم الرسم كان أكثر وضوحاً . فحوالى ١٨٤٥ كان ملوك الرسم : ديلاكروا (Delacroix) وهوغو الملون، (Ingres)، وبونسار (Ponsard) الملون، فيرنيه (Vernet) الكاتب (Le Scribe) . دام هذا الحكم إلى ما يقارب الستّينات . ولكن منذ الخمسينات برز كوربيه (Courbet) ، مع مذهب الواقعيّة ، وشاسيريو (Chassériau) ، الذي ظنّ أنه بارناسي ، دوميه (Daumier) الذي ظنّ أنه أوريفلّي كورو (Corot)، الذي ظنّ أنه بودلير، وميلّيه (Millet): أيادي لقّطاتة (ses «Glaneuses») «لا نقبّلها ولكن نصافحها عن طيب قلب» ، هذا ما قاله أبوت (About) . وبعدها بقليل ، في الستينات ، أتى بوفيس دي شافان (Puvis de Chavannes) ، ويستلر (Whistler) ومانيه (Manet) : مانيه الذي عبر من صالون «المرفوضين» إلى «الصالون» بلا زيادة . كل هذا في المعركة : كوربيه كان «عبودية البشاعة» ، مانيه ، سوف يكون «هذيانات سافلة» . وممّا استرعى الاهتمام في «صالون» ١٨٤٥ كانت «سمالا» (Smala) لفرنيه . وفي صالون ١٨٥٠ كانت هناك لوحتان : «مأتم Ornans» (لكوربيه) و«ليدي Macbeth» (لديلاكروا) . وفي صالون ١٨٦٥ كانت فضيحة الأولمبيا .

وبعد ، هل يتوجب علينا أن نقول كل شيء ؟ فمن أجل توسيع الذوق ، كرس هذا الجيل نضاله؛ وكل تقدّم لـ «الواقعية»، لنفهم هنا الحق في تمثيل كل شيء بقوة، كان مقرونا بفضيحة : فضيحة «مأتم Ornans» لكوربيه ، فضيحة «مدام بوفاري» وفضيحة «أزهار الشر» ، فضيحة الأولمبيا لمانيه ، وفضيحة بروز وانير . ولكن هذا الذوق راح يتوسّع تدريجياً . فضيحة «مدام بوفاري» كانت معركة «أرناني» لجيل الواقعية .

شهدت سنوات ما بين ١٨٤٠ و ١٨٥٠ التقدم الواضح للرومنسية نحو السياسة . هذا الميل راح يتبلور وأدى إلى «الرومنسية الاجتماعية» : حب وصناعة ، على خطى السان سيمونية . وراح البعض يحاربون هذا الميل العام بغية إرشاد البشر من فوق نحو الحقل الصافي للأفكار . هناك المصطرع ، هنا البرج العاجي : نتيجة ذلك ، كانت «الرومنسية السياسية» . في مقابل هذا العمل المزدوج التهذيبي والاجتماعي ، علت أصوات تنادي بحقوق الفن المترفّع : من هنا أتت فكرة «الفن من أجل الفن» .

هل يجب أن نعطي هدفاً نفعيّاً للفن ؟ «الفن من أجل الفن» كان يقول لا في وجه الرومنسية السان سيمونية . وكان كتّاب المسرح «الاجتماعيون» و «الواقعيون» يقولون نعم في وجه «الفن من أجل الفن» . والمبدعان الكبيران بودلير وفلوبير تعاليا عن هذه الصراعات .

كانت الرومنسية الأولى قد تركت ميلين متحدين : الأول عاطفي والثاني تصويري . من أجل بلوغ الحقيقة ، حقيقة ذاتية من خلال الصدق المنفعل ، حقيقة المراقبة ، الموضوعية . من جهة أولمبيو ، ومن جهة أخرى «الفيزيولوجيات» . فالآن تغوص الرومنسية العاطفية على التفاهة، ويتقدّم الميل الواقعي : وإذا بالموضوعانية تكمّل هكذا الرومنسية في الوقت نفسه الذي كانت تتفاعل فيه ضدها الموضوعانية ، في أشكالها الثلاثة . راح الروائيون يحاولون أن يصوروا الواقع باهتمام متزايد كي لا يشوهوا شكلها : فتكوّن «الواقعيون» . والشعراء راحوا يحاولون أن يرفعوا نصباً فنياً ، شخصياً بعيداً عن الانفراط في الأسرار ، عبر جمال الرخام ، فكان «البرناسيون» (Parnasses) . حاول النقّاد ، المؤرخون والعلماء أن يتعاملوا علميّاً مع مواد الفكر : فكانت «الطريقة التجريبية» . كان التوجيه الوحيد والعام تقريباً يترجم في تلك الحقبة عبر سعي نحو الموضوعية .

مجوسية هوغو ونفيه (١٨٥١ ـ ١٨٧٠)

ويبقى الكلام في هذا الشأن على مجوسية هوغو التي كادت أن تتحول إلى مذهب ثوري .

هارباً من وجه نابوليون الصغير ، انتقل هوغو الكبير إلى بلجيكا . في جيرسي (Jersey) (١٨٥٢ ـ ٥٥) مرّ في أزمة ضميرية حينما شعر بمضايقات البوليس ، وهو في جمعية المنفيين . فراح يتعاطى الإخفائية (الطاولات الدائرة) . من ثم استقرّ في جيرنسي (Guernesy) (١٨٥٥ ـ ٧٠) . فرفض كل عفو ولم يرجع إلى باريس إلا بعد سقوط الأمبراطورية . كانت حقبة عمل عظيم ، كان يجلس هوغو كل يوم أمام طاولته ويعطي الروائع .

المهمة الأولى : الهجاء الكبير ضد نابوليون الثالث . فكانت «العقوبات» (١٨٥٣) ، «نابوليون الصغير» ، ثم «قصة جريمة» .

المهمة الثانية : العمل المباشر ، بالقول والكتابة . هوغو يراسل القوميين الأوروبيين (مازّيني Mazzini) ، ينشر بلاغات ، بمناسبة ذكر ميلاد ، أو عفو مقترح . ومن ثم ، كما فعل فولتير ، وكما سوف يفعل «جيد»[1] ، تدخّل في مسائل محاكمات عولجت خطأ : مع بالميرستون Palmerston (مسألة تابنر Tapner) ، مع الولايات المتحدة (مسألة جون براون John Brown) .

أدبياً ، انتقل عمله ، بفعل «التأملات» (١٨٥٦) ، من السجلّ الغنائي إلى السجلّ الفلسفي . مجوسي ، راحت مبادئه في المحبة الإنسانية توحي إليه بفكرة عبودية الإنسان في نضاله ، بفكرة الدفاع عن العمل الغامض والمخلص ، عبر رواياته : «البؤساء» ، ثم «عمّال البحر» ، و«الرجل الذي يضحك» (١٨٦٢ ، ٦٦ و ٦٩) . في الشعر ، أعطى (١٨٥٩) سلسلة كاملة من الملاحم الصغيرة ، ذات الوحي الفلسفي ، مذكِّرة بالمراحل التاريخية الكبرى للمغامرة الإنسانية : إنها السلسلة الأولى لـ «أسطورة القرون» ، اللوحة الأولى من ثلاثية واسعة («أسطورة القرون» ، «الله» ، «نهاية الشيطان») . ملحمة الإنسان في سعيه الأبدي ، منتصراً رويداً رويداً على المصائب ؛ كان «وليم شكسبير» (١٨٦٤) مادحاً للمصابيح التي

---

(١) أندريه جيد ، كاتب فرنسي شهير .

تنير الطريق ، لأن هوغو كوّن لنفسه فلسفة ، ميتافيزيقية مركّبة (أو متعدّدة) ، فلسفة «بوش دومبر Bouche d'Ombre» و «ساتير Satyre» . كل شيء يعيش في الطبيعة ، «كل شيء مليء بالأرواح» . حجر ، نبتة ، حيوان ، إنسان ، ملاك : إنه سلّم كبير للكائنات ، تسلسل للأشكال . الكائنات السفلى نفوس تتعذب ، نفوس معاقبة . علينا أن نتعالى شيئاً فشيئاً ، بفضل العلم (إنشاء مدرسة يعني تدمير سجن) ، وخصوصاً بفضل الحب العالمي ، طريق الخلاص الكبير . لنحبّ خاصة المخلوقات المحرومة ، «العنكبوت والقرّاص» . الحب يمحو الجرائم كلّها : «لحظة واحدة من الحب تفتح مجدداً جنّة عدن المقفلة» .

وتاريخ العالم بأسره هو سعي نحو النصر ، بطيء وأكيد ، كفاح النور والحبّ ضد جهالة الكره . الضحية ، الجلّاد ، المنتقم ، هذا الثلاثي المميّز للميلودرام يرتفع ، في «أسطورة القرون» ، إلى مستوى خرافة (أو أسطورة Mythe) . من هذا السعي ، علينا أن نأمل ونحضّر ، بعناد واثق ، الإنجاز السعيد .

الفلسفة لا تقصي أبداً من وحيها طراوة الألعاب الزائلة : مع «أغاني الشوارع والغابات» (١٨٦٥) يستطيع هوغو ، في الوقت المناسب ، أن يرسل «بيكاز إلى الريف» (mettre Pégase au vert) .

بعد عودته إلى فرنسا ، راح هوغو يظهر بمظهر حبر له لحية بيضاء . وكونه نائباً وعضواً في مجلس الشيوخ ، كان يشارك بإقدام في المحافل السياسية . أدبياً ، كان بشير فرنسا الممزّقة آنذاك («السنة المرعبة» ١٨٧٢) ، كما كان بالأمس بشير فرنسا البطلة (١٨٧٧) . بعدها عاد ليصبح من جديد المجوس الإنساني («البابا» ، «الشفقة السامية» ، «الحمار» ، «ديانات وديانة» ، ١٨٧٨ ـ ٨٠) ، باقياً المتخيّل الملحمي لتاريخ العالم («أسطورة القرون» من ١٨٧٧ إلى ١٨٨٣ ، «نهاية الشيطان» ، ١٨٨٦ ، «الله» ١٨٩١) . قرع الأجراس لجمع بنات فكره في «الرياح الأربع للفكر» (١٨٨١) . جنازته الوطنية شهدت حزناً شاملاً في الأوساط الشعبية . ولم تكن أعماله الشاسعة قد نشرت بكاملها . فبعد أن نشرت المجموعات الكبيرة بعد وفاته («Toute la lyre» ، ١٨٨٨ ـ ٩٣ ، «الرزمة الأخيرة» ، ١٩٠٢ ، أوقيانوس ، كومة حجارة» ، ١٩٤٢) ، يميل الاهتمام اليوم إلى ركام من المخطوطات غير المطبوعة .

أنا هوغو[1] :

شاعراً ، كان فناناً سخياً ومفكراً سطحياً ككل المستبصرين . عظمته في العين : من هنا كان الميل إلى التبصر التصويري في الفن ، إلى رمزية النور والظل في الفلسفة ، إلى نتوء النقيض في النهج . في كل مكان ، حس أمبراطوري في الإخراج . هذه العظمة موجودة أيضاً في الكلام ، من هنا اللحن والرعد ، والتسلسل الكثيف للكلمات الرنانة ، العظيمة دوماً والعمياء أحياناً : ولكن في كل مكان الوفرة والسيلان .

حصان جبّار عنيد في عمله ، يؤلّف من كل شيء ، في كل مكان ، لكل الناس ، وفي الوقت نفسه في نومه . مفكّراً : مستبصر سخي ، ربمّا صاحب أوهام ، ولكن الوهم هو أحياناً اسم الأمل الأوحد . كان فنّاناً لم تنقصه سوى موهبة الاقتصاد ولكن يجب أن يكون للقارىء أمسيات كرم جريئة .

كلام على الرومنسية الألمانية :

ما إن وضع ديدرو كتاباته التي حدد فيها معنى السلطة والحرية حتى تأثر به الكاتب الألماني ليسنغ أشد تأثير . وحرص على جمع الشعر الشعبي وهو الشعر الذي يناقض الكلاسيكية وكانت بطبيعتها نظامية وأرستقراطية .

الشعر الشعبي هو الشعر الانفعالي الذي يعبر فيه الشعب بالبداهة والعفوية وكلها أحوال تناقض المذهب الكلاسيكي . تناول ليسنغ عام ١٨٦٦ في كتابه «لاوكون» أسس الأنواع الأدبية وقال عنه غوتيه إنه سبيل لرمي كل ما دونه من الكتب فقد أغنى عنها جميعها . وقدم هاردر وكان له تأثير كبير في شاعرهم الكبير غوتيه ، وكانت له نظرة تأملية في الوجود ، خالف فيها النظرة الستاتيكية الجامدة التي توقف الوجود عند حده ، واعتبر أن الموت والحياة والبعث ما هي إلاّ صورة لتجدد الإنسان من داخله وقدرته الكبيرة على التقدم واكتشاف ما عجز عنه قبلاً من الحقائق اللطيفة الهاربة . وميزة الخلق هذه ، لا تقف عند الرؤيا الذاتية للوجود بل إنها تتمثل في القدرة على إبداع التعبير الجديد بحيث تولد اللغة من النفس ولا تقتبس من العرف والذاكرة . إنه عالم الانفعال والعاطفة والروح ، وهي أحوال كانت الكلاسيكية تأنف منها ولا تعترف بها لأنها تباين طبيعة العقل . والحقيقة أنه يمكن القول بأن في أعماق

(١) «أنا هوغو» ، هو شعار انتقاه هوغو لنفسه .

الرومنسية رغبة في العودة إلى الحالة البدائية الأولى حيث كان الإنسان يحيا حياته ويعبر عن معاناته الحيّة لها .

تلك البدائية التي لا تنفي العقل بل إنها تذيبه في بوتقتها وتصهره وتتجاوزه ولا تستسلم للحدود القاصرة التي يقف من دونها . وفي قلب هذا الصراع عرف الشعر الألماني هويته الرومنسية .

من الشعراء الألمان نذكر شيللر وبورجي وغوتيه . وتعتبر مرحسيات شيللر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) عملاً توفيقياً بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومنطيقي . وسنقف في الجزء الثاني الذي يهتم بالنصوص على نماذج شعرية في الشعر الألماني الرومنطيقي .

الرومنسية الإنكليزية :

كان وليم بلايك من أهم الرومنسيين الإنكليز (١٧٢٧ ـ ١٧٥٧) فقد كتب الشعر الداخلي الرؤيوي ، متأثراً بالتيارات الصوفية النائية . وتمادى في ذلك حتى ألّف بين المتناقضات والثنائيات واعتبر أن إيمان الإنسان بها هو دليل على عجزه وقصوره وخلقه الأوهام من دون الحقائق . كان يمجد الطبيعة لأنها رمز الحياة المتجددة ، وهي مثار الفرح . وروح الابتهاج هي روح شاملة يدركها الإنسان حين تصفو نفسه وتخلص من أدناسها . كان يقول : «الحكمة هي أن ترى عالماً في حبّه رَمْل ، وسماءً في زهرة بريّة وأن تقبض على اللانهاية في راحة يدك وعلى الأبدية خلال ساعة» . هي أقوال ممعنة في الارتياد الداخلي ووحدة الوجود ، تأثر بها أديبنا اللبناني جبران ولعله استمد منها النزعة الرومنسية الموغلة .

كان بلايك يبصر فيما لا يرى ويجسّد اللامحسوس ويتلمس الأطياف الهاربة . كان عالمه مقيماً كله فيما وراء العقل .

وأتى في أثره ودز وورث وكولو ردج وكيتس وبيرون وشلي ومن إليهم وكلهم من الذين أصغوا إلى ذواتهم وأحاسيسهم وتعاملوا مع الطبيعة تعاملاً حياً .

يضاف إلى ذلك آراء مدام دي ستيل في النقد . وقد عرّفت الفرنسيين إلى التجارب الألمانية ، ودعت إلى تحرير العبقرية من إطار الذوق الضيق والتعبير عن النفس المعاصرة وعن الإنسان ككل وعن ضمير المجتمع .

بين الكلاسيكية والرومنسية

المذهبان متقابلان في أصولهما وفي حقيقتهما ونزعاتهما . وهما نتيجة لعوامل عقلية وبواعث نفسية :

١ ـ الرومانسية :

مذهب يهيم في عالم الخيال وروائعه ، ويغرم بالوجدان العميق وبالانفعالات الباطنة . وفيه تعرض الأشياء لا بطريقة مباشرة ساذجة بل عن طريق لمحات الخيال والانفعال ، وللأسلوب فيه شأن . أصحاب هذا المذهب يحلون الغرائز ، والدوافع التلقائية والطبيعية ، محل العقل والمنطق والقواعد الموضوعة والنظم الاجتماعية . فهو مذهب روحي معنوي ، يخرجنا من سجن الحقائق الواقعية بما يفيض علينا من قوة روحية تبعدنا عن قيود المادة والزمان والمسافة ويهرب من المألوف الرتيب الذي يسير على نمط واحد ولا يناله التغيير . وهو أصالة التعبير عن الميول الكامنة ، وفيه تنتصر الفردية والعاطفة والخيال على القواعد الاصطلاحية . والفنان الرومنسي يرى الطبيعة من خلال مزاجه وأخيلته وأحلامه وإيحاءاته العقلية . ومعنى هذا أنه يطرح الحقائق والموضوعات ويهتم بالشكل وبالإحراج وبطريقة الأداء ؛ أي إن العناصر الموضوعية في الفن تضمحل وتتوارى أمام الشكل والصيغ والصوغ الأسلوبي ، ويصبح هذا الصوغ هو الأساس .

٢ ـ والكلاسيكي :

يهتم بالكمال الاصطلاحي وبالبراعة الصناعية ، ولا يعنى بالانفعالات والنزعات الشخصية ، فهذه تجيء في المنزلة الثانية كأنها أداة للمعنويات[1] .

ويتضح الفرق النفسي بين هذين المذهبين حين نزنهما بميزان الأنطواء والانبساط وذلك أن الناس على صنفين :

١ ـ المنطوي (Introvert) وهو الذي يميل إلى أن يحول الخارجي إلى باطني .

٢ ـ المنبسط (Extrovert) وهو الذي يميل إلى أن يحول الباطني إلى خارجي .

---

(١) عبد الحميد حسين ، الأصول الفنية للأدب ، ط ٢ . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤ .

فهذان الاتجاهان يظهران في الحياة ، وتتجلى مظاهرهما في عقولنا ، ويؤثران في تصرفاتنا وفي أعمالنا .

ويتجه النوع الأول إلى الحياة الباطنية والنواحي الروحية ، والحياة عند هؤلاء هي موضوعات مثالية .

ويهتم النوع الثاني بالجانب المادي وبالحقائق الموضوعية ، ويظهر هذان النوعان في حالتي الرومنسية والكلاسيكية في الفن والأدب .

فالرومنسية تتصل بالنوع الأول المنطوي ، والكلاسيكية تتصل بالنوع الثاني المنبسط . وسبب الصراع بين المذهبين هذا التبادل بين الاتجاهين الباطني والخارجي .

فإنه يتجلى في الرومنسية الإغراق في الميل إلى فكرة الذاتية وتحويل الخارجي إلى باطني ، ومحور الاهتمام لأنصار هذا المذهب هو : كيف يشعر الفنان ؟ وكيف يرى ؟ بغض النظر عن العوامل الخارجية ، وعن الجماهير ، وهل استطاعت أن تدرك ما يراه الفنان وما يسمعه أو لم تستطع .

والرومانسي يرضى أن يجعل نفسه مسايرة للحقائق الخارجية خاضعة لها ، بل يجعل الانفعالات النفسية مركزاً لاهتمامه ونشاطه ، وهو يكره دنيا الحقائق ، ويفر منها إلى دنيا الخيال فالغرائب والمخاطر والأسرار تجتذب اهتمامه لأنها بعيدة عن الحقائق . لذا نراه يعود بموضوعاته ومباحثه إلى الزمن الماضي وما فيه من سحر خلاب اكتسبه من بعد المسافة الزمنية ويثور على الفنون الشكلية الجامدة التي تظهر فيها النزعات الكلاسيكية .

والفنان الكلاسيكي حين يخرج إنتاجه فإنه يعمل على إخضاع وجدانه الشخصي ، ويجعله تابعاً للنظام الذي يرسم له ، كأنه مسخر ومسير ، ويذيب الذاتية الفردية ويحل محلها الموضوعية .

إن الكلاسيكية في أساسها نتيجة لعمل العقل حين يتصل بالحقائق ويعالجها علاجاً منطقياً ، وإن ما وضعه اليونان ثم الرومان بعدهم من نماذج الفن الكلاسيكي ، كان من الأمثلة التامة في هذه الناحية . استمر الميل الكلاسيكي لمحاكاة النماذج اليونانية إلى القرن الثالث عشر ، ثم نشطت أصول المذهب الرومنسي كما أشرنا سابقاً .

وحين كان اليونان والرومان يقدسون الجمال والعقل ، كانت الثقافة المسيحية ، التي كانت محوراً في القرون الوسطى ، تتجه اتجاهاً روحياً دينياً ، في صميمه فكرة الانطواء وهي فكرة تحويل الخارجي إلى باطني . وعليه يمكن القول إن الفن اليوناني كان كلاسيكياً وإن الفن المسيحي كان رومنسياً .

لكن هذا ليس معناه أن هناك حواجز حصينة بين المذهبين الرومنسي والكلاسيكي في العصور المختلفة ، وأنه ليس هناك تداخل بينهما . فالأدب الروماني ولو كان في أساسه كلاسيكياً ، فإنه ليس خلواً من السمات الرومنسية . وكذلك العصر المسيحي فإنه وإن كان في أساسه تأملياً ممتزجاً بالنزوع إلى الاتجاه المنطوي ، فإن فيه نزعات كلاسيكية واضحة القسمات . غير أن مجمل الفروقات بين المذهبين تقوم على :

الرومنسي : ذاتي ، روحي ، معنوي ، مجدد ، منطو : يحول الخارج إلى الباطن .

الكلاسيكي : موضوعي ، مادي ، حسي ، مقلد ، منبسط : يحول الباطن إلى الخارج .

الرومنسية والشعر القديم :

الرومنسية وأثرها في الشعر القديم موضوع حمي الجدل حول طبيعته ، وقد تقدمت أبحاث كثيرة في هذا الشأن حتى يخيّل إلينا أن كل قول في هذه المناحي يبدو متكرراً . فالنقاش كان يجري حول كلاسيكية هذا الشعر أو رومنسيته ويبدو أن اتفاقاً تم حول حتمية الموضوع فقيل بأن الشكل التعبيري والصوري والفكري كان غالباً كلاسيكياً بمعنى أنه جرى وفقاً لقواعد صارمة وتقليد موروث في العبارة والوزن والقافية . إلا أن روح الشعر كانت غالباً روحاً رومنسية بمعنى أن الانفعال كان يزخر فيه وكانت التجارب في معظمها ذاتية رومنسية . فتجربة الطلل تجربة رومنسية فيها تعبير عن حتمية الزوال ، وفيها البكاء والاستبكاء ، فيها الحرقة والوداع والغياب وموت الأشياء ونار الوجد المتأججة في صدور المحبين. كلها صفات تجعل من الطلل رمزاً رومنسياً حتّم على الشاعر اعتناقه . غير أن الشاعر العربي ، كان يقع في غير مرة ، في قبضة الوصف الذي يلازم التجارب الرومنسية العدائية . ومع ذلك فإن وصف البقرة الوحشية والصحراء والعقاب والمطر والبرق والخيل ، ذلك الوصف

المتردد في القصيدة القديمة بصورة متواترة ، قد يتخذ الصفة البرناسية لكونه يقتصر على الوصف من أجل الوصف . أما في العصر العباسي فقد كثر وصف الطبيعة التي أصبحت عند غير شاعر ملجأً وملاذاً كما هي للرومنسي . وعلى الرغم من ذلك لم تقم في الشعر العربي نظرية رومنسية محددة يلتفون حولها الشعراء ويوقعون عواطفهم في مجراها . ولا نستطيع أن نقيس دعوة أبي نؤاس إلى نبذ الطلل بأنها دعوة متقدمة في هذا الشأن ، بل إنها متأثرة بالتيار الشعوبي الذي كان يعصف آنذاك بالمجتمع العباسي . ولم تبلغ هذه الدعوة حداً تمنحها صفة الشمول . فليس في الشعر العربي ولا النقد القديمين برغم النوافذ الرومنسية ، وعي لهذه للتجربة بل بقيت سوانح وخواطر مرّت بغير بال .

إلّا أننا نقع على لُمَح ولمع رومنسية في طيّات بعض القصائد نقف عندها في الجزء الثاني من هذا الكتاب .

الرومنسية والشعر المعاصر :

حمل لواء الرومنسية في لبنان أمير الشعراء الأخطل الصغير بشارة الخوري . كان ذا نزعة عربية مأثورة ، يتنصت لوقع الزمن ويشغف بالجمال ويحس بأن الجمال له مصير كمصير الحياة نفسها ، إنه زهرة صباح عابر مولٍ ، يعبر ولا يقيم ولا يجد لذاته ديمومة في العالم ، فكأنه يعبر بذلك عن فاجعة الحياة والموت . وليس في شعر تلك المرحلة ما يعبّر عن فاجعة الجمال والزوال كقصائد الأخطل الصغير ، وهو من هذا القبيل أسس للرومنسية الجمالية ، الصقيلة العبارة والتي لم تنهتك كما هو شأن بعض الرومنسيين الغربيين والعرب . ولم يكن الأخطل من أبناء النظرية الرومنسية الواعية . ومطران كذلك ، لم يتمرّس بالرومنسية وفقاً للوعي المذهبي وإنما هما خطرا بذلك من واقع نفسيهما وواقع العصر .

والأخطل والمطران يتدانيان ويتمثلان في النزعة الجمالية عبر رومنسيتهما ، وعبارة الأخطل خصوصاً ذات إيقاع داخلي وذات شفافية ، وهي شبه بريئة من المعاظلة والتجهم حتى إن قصائد الأخطل الرومنسية غنيت ولعله أفاد من تلك الرومنسية التي كان يؤسس لها خليل مطران في مطلع القرن . ولنا وقفة مستفيضة في شعريهما الرومنسي .

وفي تلك المرحلة بالذات كانت براعم الرومنسية تنمو وتتفتح في الشعر

المهجري . وكان المهجريون بطبيعتهم ميّالون إلى الإحساس بالغربة والقهر والحنين وهم بذلك يعبّرون أفضل تعبير عن الرومنسية في الشعر الـذي يقوم على الالتيـاع والغربة والتفرد والتيه .

وتفجر ينبوع الرومنسية النبوي في أدب جبران الذي رفع هـذا المذهب إلى درجة الصوفية حيث النشوة الداخلية التي تنهمر على لحن الوجود لتجسد لنا ضبابية النفس المتألمة من كل شيء .

والشابي وأبو شبكة شاعران نقف عندهما بشأن لما انمازا به من خصائص تظهر لنا الرومنسية بأبهى حللها وأكمل سترتها .

ومهما قيل في شأن الرومنسية يبقى القول ناقصاً إن لم يقترن بالنصوص الفعلية التي تظهر خصائص وطبائع هذا المذهب .

وموعدنا سيكون مع النصوص والفقـرات المحلّلة في الجزء الثـاني من هذا الكتاب .

الفصل الثالث

الواقعية ، الطبيعية

ظهرت الواقعية كمصطلح فني مذهبي في فرنسا عام ١٨٢٦ في سياق النقد الأدبي الفني . وكانت قبل ذلك صفة عامة تطلق على كل نتاج فكري يعتمد الحياة الإنسانية والطبيعية ، وكل ما يدخل في نطاق الإدراك الحسي والأمور الجارية في محيط الإنسان . يقول الدكتور مندور في كتابه الأدب ومذاهبه :

«فنحن نقرأ للأدباء المفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعي فنفهم منهم أحياناً أنهم يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله . وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسي . وأحياناً أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثاً وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلاً من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه»[1] . ويتابع الدكتور مندور حديثه عن هذا الشأن بقوله : «يقصد بعض الكتاب أحياناً عن الأدب الواقعي إلى الأدب الموضوعي ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي . وهذا المفهوم الأخير يسلمنا إلى المفهوم الاشتراكي لمعنى الواقعية في الأدب»[2] .

والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالاً كلياً عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع . هذه الواقعية ، لم

(١) ص ٩٠ .
(٢) ص ٩١ .

تظهر كمذهب إلا في منتصف القرن التاسع عشر مع «Mérimée» ماريميه (١٨٠٣ ـ ١٨٧٠) و Stendhal ستاندال (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) . لكن الرومنسية كانت تحمل في ذاتها بذور الواقعية عندما كانت توصي بإدخال المحسوس في الفن ، بالنسبة إلى جميع الأنواع في الشعر ، كما في النثر .

وعلى الرغم من أن الذوق في التفصيل المحسوس كان إحدى صفات المدرسة الرومنسية فإن تطبيق هذا الذوق ، على العالم المعاصر ، لم يكن من برنامج هذه المدرسة . وكان بلزاك Belzac في الواقع ، هو الرائد الأول للواقعية غير أنه لم يكن مشرّعاً لها . ومع ذلك ، فبمقدار ما كان يتكون عمله الأدبي ، كان هو يتفهم أكثر فأكثر طبيعة الواقعية الخاصة ، وما كان من تناقض بين هذا المظهر الجديد للفن وبين الرومنسية التي كانت في أوج تفتحها . ومثلما كان روسو يمهد للرومنسية في فرنسا ويؤمن بالمثالية التي ترى أن الإنسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحضرية هي التي أفسدته ، فإننا نرى على العكس من ذلك ڤولتير يمهد في القرن نفسه للواقعية ويسخر في قصائده المسماة : «أحاديث عن الإنسان» وفي قصصه أمثال «كانديد» أي الساذج ، أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التي كان الشعراء الإنكليز من أمثال بوب وشافتسبري قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الإنسان ، وأنه ليس في الإمكان أفضل مما كان ، بينما يرى ڤولتير في مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء .

وإذا كانت الرومنسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها ، فإن الواقعية آثرت النثر بالضرورة فهي لم تنشد شعراً ولم تنظم قصائد . تعتبر الواقعية أن الواقع العميق شر في جوهره ، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية ، فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناها يأساً من الحياة أو ضرورة لا مفر منها . وأن المجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها أو استمرارها . وهكذا الأمر في القيم المثالية كافة التي نسميها قيماً خيّرة ، فهي ليست واقع الحياة الحقيقية . وما القيم الأخلاقية والموضعات الاجتماعية إلا غشاءات خفيفة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان كما يقول الفيلسوف الإنكليزي الواقعي هوبس بقوله : «إن الإنسان للإنسان ذئب ضار»[1] .

لم تجد الواقعية هويتها إلا مع شانفلوري الذي تعود كتاباته الأولى إلى سنة ١٨٤٣ . وهو يرفض جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ، ما عدا روايات

---

(١) الأدب ومذاهبه ص ٩٣ .

بلزاك . فقد أخذ على أتباع «فوريّه خيالهم الزهري والصبياني ، وأخطاء الذوق التي يقودهم إليها حدسهم» وميلهم إلى تحويل الرواية منبراً للخطابة ، كما يعيب عليهم محاولاتهم الأدبية الشعبية ، فالرواية المتسلسلة بنظره تخالف الفن مخالفة تامة . ولا تعجبه كذلك الروايات الشعرية على طريقة جورج ساند ، بأسلوبها الغنائي الأشعث وأهوائها الكثيرة وأسلوبها الاصطناعي .

في سنة ١٨٥٢ وضع مبادئه فقال : على الروائي ، قبل كل شيء ، أن يدرس مظهر الأشخاص ، ويسألهم ويمحّص أجوبتهم ، ويدرس مساكنهم ، ويستجوب الجيران ويدوّن حججه واضعاً حداً لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة . وأن يكون المثال الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد الأشخاص ، إن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساسي . ورغب شان فلوري وبودلير في تأسيس صحيفة جديدة Le Hibou Philosophe تكون صوت الواقعية الصافية .

ولكن كيف نسمي هذا المذهب بالمدرسة الجديدة طالما اشتمل أدبنا في جميع عصوره على القليل أو الكثير من الواقعية ؟ .

إذا كانت الكلاسيكية قد أزيحت مع مآسيها الشعرية ، وكانت الرومنسية قد وقعت في الفراغ والبهتان ، وكان الوهميون قد خدعوا بالهذيان والوهم ، فإن مدرسة أو مذهباً جديداً يجب أن يحل محلهم ويكون جديراً بعمر الإنسانية الناضج المتطور، وأن يضع هذا المذهب في الدرجة الأولى النثر والرواية. وعلى الروائي ليكون مثالاً ، أن يكون متقلباً بسيطاً ، متغيّراً متلوّناً ، ضحية وجلّاداً معاً ، قاضياً ومتهماً ، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي ، وسيف الجندي ، ومحراث الفلاح ، وسذاجة الشعب وحماقة البورجوازي الصغير»[1] .

وفي هذا السياق حددت رسالة الروائي بالنقاط الآتية :

أ ـ لكي يكون الروائي حقيقياً ، عليه أحياناً ألا يكتب شيئاً من عنديّاته .

ب ـ أن يكون شجاعاً دائماً .

ج ـ أن يحتقر اتهامات جمهور خجول أو شديد المحافظة على العفة .

---

(١) فان تياغم ، المذاهب الأدبية الكبرى ، ص ٢٤٢ .

د ـ عليه أن ينصرف إلى تحقيقات طويلة ودقيقة ليحصل على حجج حديدة من أكثر الهيئات تنوعاً ، ومن أكثر الأعمال الأدبية ندرة .

هـ ـ أن يقود تحقيقاته بنزاهة مفرطة في الوسوسة .

و ـ ينبغي وضع الحوادث أو الخطوط المستقاة في عمل أدبي ، ناسين كل تقليد أدبي ، وغير مفكرين إلاّ بإظهار قيمة الحقيقة ، في أكثر الأساليب «شفافية» .

أما الروائي بالنسبة إلى فلوبير فهو قبل كل شيء فنان ، غايته إنتاج عمل فني كامل . لكن الكاتب لن يبلغ هذا الكمال إلا إذا أبعد أفكاره وتأثيراته الشخصية ، أما الذين يعرضون انفعالاتهم في أعمالهم الأدبية فهم غير جديرين بلقب الفنانين الحقيقيين ، وهم محتقرون في نظر فلوبير .

وينظر فلوبير أيضاً كما أن على القاضي أن يبقى بعيداً عن المنافع التي يفصل فيها ، كذلك الروائي ، عليه أن يتجرد عن الحياة التي يصفها . ومهما كانت الحياة غرض الروائي ، فعليه أن يحذر من الوقوع في تشابك هذه الحياة .

وهو ببقائه جانباً ، يستطيع أن يصف بأكبر قسط من العدل الواقعية الخارجية . والإلهام هو أحد العوائق الأساسية أمام مثالية الفنان ، فلا يترك فلوبير سخرية إلا ويوجهها لهذه الحال . والإلهام يمنع الكاتب من استعمال جميع مصادر فنه ضميرياً ويمنعه من الاستسلام إلى ما يتطلبه العمل ، الذي هو الملاحظة . فالرواية التي يفهمها فلوبير ليست الرواية «الفنية» وحسب ، بل هي كذلك الرواية «الواقعية» .

وأخذ موبانسان «Mopassant» بنصائح فلوبير وعمل بها في مقدمة كتابه «بيير وجان» حيث دعا الروائي أن يلاحظ الواقعية بتواتر ليأخذ منها الصفات الجديدة .

والعنصر الآخر من عناصر هذا المذهب هو الاهتمام بالشكل . فإن فن الناثر ، في الواقع ، هو أكثر صعوبة من فن الشاعر ، لأن هذا الأخير تسنده قواعد معينة . بينما «في النثر يلزم إحساس عميق بالإيقاع ، الإيقاع التائه ، بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية ، وقوة في التفكير ، وحسن فني أكثر دقة ، وأكثر رهافة ، لتغيير الحركة في كل لحظة ، وتغيير اللون ، ولهجة الأسلوب بحسب ما يراد قوله»[1] .

---

(١) المذاهب الأدبية الكبرى ص ٢٤٨ .

إن الشكل الخارجي لمذهب فلوبير ، هو عمل خيالي ذو صورة صافية ، حيث المحتوى المادي الذي تقدمه الملاحظة يصبح باطلاً ، أو لا يكـون سوى حجّـة ، مناسبة إنشائية بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، تناغم الكلمات مع البناء ؛ وقد حاول فلوبير أن يقترح مثالاً أعلى أصيلاً للفنان الذي عليه أن يجمع وسوسة الواقعية والذوق الأصيل .

الواقعية لا تبشر بشيء ، ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه . «وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج الشر ؛ فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار ، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة . وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية»[١] .

وفي مجال الأدب التمثيلي ، فإنه وإن يكن إنتاج هذا المذهب فيه أقل منه في مجال القصة ، إلا أنـه مع ذلـك قد خلف بعض الـروائع التي لا تـزال تمثـل في المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية «الغربان» لهنري بك . وهي مسرحية تعرض مأساة أسرة كريمة توفي عائِلها وهي مثقلة بالديون فتساقط الدائنون على أفراد الأسرة كالغربان الجارحة ينهشون لحمها حتى لنرى المرابي الجشع «تيسييه» يصر في قوة مؤلمة على الزواج من ابنة رب الأسرة التي لم تتجاوز العشرين من عمرها ، وإلاّ أنزل بالأسرة الخراب والجوع ، مع أنه شيخ هرم يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين . وعلى الرغم من مقاومة الأم لضغط المرابي بكل ما تملك من حرارة الأمومة ، إلا أن الفتـاة المسكينة لا تـرى بداً من أن تحـل الموقف بتضحيـة نفسها وقبـول الـزواج الآثم»[٢] .

ولعل هذه المسرحية بل هذه الأقصوصة تتكرر في أيامنا وتتلون بتلوّن الواقعية البيئية حيث منشأ القصة ومولدها .

«أن تنخرط في الحياة يعني أنك تسيء فهمها» هذا ما دعا إليه حاضن الواقعية ومؤسسها غوستاف فلوبير .

«Mêle à la vie, on le voit mal».

---

(١) الأدب ومذاهبه ص ٩٨ .
(٢) الأدب ومذاهبه ص ٩٩ .

وجوه بعض الواقعيين

أ ـ بارباي دوريفلّي Barbey d'Aurevilly (١٨٠٨ ـ ٨٩) :

أوريفلّي هو بادىء ذي بدء ، بايروني ، متحمّس ولكن فقير : حقبة بؤس في قفّازات بيضاء ، حقبة تأنّق مجمّل وشرس . صار من بعدها «القائد العام للآداب» («عاشقة مسنّة» ، ١٨٥١ ، «الشيطانيون» ، ١٨٧٤) .

كان في داخليته رومنسياً ، في المبالغة والكبرياء والتخيّل ، والميل نحو الوعظ ، وواقعياً ، في السهر على تحسين التفصيل الواضح . وهاتان الميّزتان تكوّنان كاتباً شرساً ، كان الأول في سلالة تقود إلى فيلّييه (Villiers) ، بلوي (Bloy) برنانوس (Bernanos) : عدوا لكل الحقارات والتعريضات الماكرة ، يؤنبها بدون هوادة ، آخذاً على عاتقه أن «يروّع العلة» وأن يرسمها بكل بشاعتها . ولكن في تضييقه على هذه البشرية المسكينة التي من السهل اغتيابها وجذب عداوتها إليه ، كان يضع بعض المراعاة ويبدو أنه كان يتلذذ بذلك . مع ذلك كله ، كان له موهبة «الكلمة» واللذع . «عندي ما يكفي من الموهبة لكي أكدّر» : هذا الكلام كلامه حقاً .

ب ـ غونكور :

أدمون غونكور ، بمساعدة أخيه جول (Jules) ، قبل كل شيء ، هو مؤرخ اختصاصي بالقرن الثامن عشر (خصوصاً بالسنوات ما بين ١٨٥٤ و ١٨٦٠) .

أتى بعدها إلى الرواية : لقد دفع بالاهتمام الواقعي إلى حد دراسة الزقاقية ، والمطالبة من أجل الفن بحق الكلام على كل شيء . ولكن معوّضاً عن إذلال المادة بالسهر على الأسلوب . عمله الأدبي يشكّل تحقيقاً للآداب العلمية حول شروط الحياة الاجتماعية، ذات النية الخيّرة . مثل «جيرميني لاسيرتو Germanie La-certeux» (١٨٦٥) ، «شنيعة وعظيمة» كما قال فلوبير .

أمضى سنواته الأخيرة في نشر «مذكراته» (١٨٨٥ ـ ٩٦) ، ساردأ ابتداء من سنة ١٨٥١ النوادر اليومية لحياة صبورة قضاها في مراقبة العالم الأدبي : عمل رائع في التوثيق ، ولكنه كتاب ذو رؤية ثاقبة أيضاً . استقبل على مدى عشر سنوات ، في «تسقيفته» الشهيرة ، جيل كاتبي الرواية الجدد بأسرهم .

وبرز أيضاً فرومانتان (Fromentin) ، السائح الرسّام لإفريقيا ، كاتب «دومنيك»

(١٨٦٢) ، وهي رواية تحليلية جيّدة . وظهر «جول فران» أحد أسياد رواية المغامرات (عشرون ألف فرسخاً تحت البحار) ١٨٧٠ . ومن بين الروائيين المهتمين بهذا الشأن جول فالّاس (Jules Vallès) روائي الغضبان .

ج - فلوبير (١٨٢١ - ٨٠) :

غوستاف فلوبير كان يرى في ذاته شخصين : الأول كلّه ولع ، مأخوذ «بالمسافات الكبيرة التي يقطعها النسر طيراناً» ، والثاني كلّه دقّة ، مراقباً مستبسلاً في تفتيش الواقع . علينا أن نزيد على ذلك أنه كان شاعراً هجّاءً مجاوزاً الحدود ، مستسلماً بشره لما كان يسمّيه «أنورم Hénaurme» ، ونحوياً شديد التدقيق في التفاصيل : ليس في نيتنا أن نقول كل شيء عن هذه الشخصية العنيفة .

شبابه :

كان في شبابه رومنسياً متحمساً . مغرماً : بمدام شليزنجر (Mme Schlésinger) من دون أمل ، خاضعاً في غرامه للويز كوليت (Louise Colet) (١٨٤٦ - ٥٥) . كاتباً : وقع في شيطانيّة فوست . وقد ظهر ذلك في الأجزاء الأولى من «التجربة» («حلم جهنمي» و«سمارة» Smarh) . وقع في رومنسيّة ورتير (Werther) مع «ذكريات مجنون» و«تشرين الثاني» والنشرة الأولى من «تربية» (١٨٣٨ - ٤٥) . وقع في هجاء الرومنسية الفتية مع «درس في التاريخ الطبيعي» . الخلاصة : قرأ أمام صديقيه بويلهي (Bouilhet) ومكسيم دو كامب (Maxime du Camp) «تجربة القديس أنطونيوس» الأولى (١٨٤٩) ، فقالا له إن كتابه رديء جداً .

شفي فلوبير من تحمّسه بفضل ما أثر فيه سحر السفر إلى الشرق (١٨٤٩ - ٥١) ، بفعل تحضير رواية مراقبة ، على طريقة بلزاك ، بدأها تحت تأثير نصائح أصدقائه ، والتي ستكون «مدام بوفاري» ، وقد أثّرت في تقدّمه ، وشفي بفعل ميله أيضاً إلى الفكاهة الهجائية .

الروايات الكبيرة :

ابتداء من عام ١٨٥١ ، كان فلوبير سيّد كرواسّيه[1] Croisset . فأعطى روائعه بحيث نستطيع أن نرى ثلاث مجموعات متتالية .

---

(١) ملكه ، بالقرب من روان (Rouen) .

روايات التكييف :

مرتاباً من اندفاع عواطفه ، راح فلوبير يعالج مادة ليست له ، لم تكن الشخصية سوى في الفن . «مدام بوفاري» تستوحي من المغامرة الحقيقية لدلفين ديلامار (De-lphine Delamare) ، و«سالامبو» (Salammbô) (١٨٦٢) هي رواية في التنقيب التاريخي .

روايات البحث :

أصبح فلوبير الآن منظّماً ، يضع ما صمّمه في صباه موضع التنفيذ ، مستعملاً بثقة أكبر ما ربحه من تجاربه ومن أحلامه ، مادة لذاته ، ولكن بعد أن يكون قد أضاف عليها الاهتمام بالعمل الفنّي . فأعطى «التجربة» في شكلها النهائي لنسخة ١٨٧٤ (بعد نسخة ١٨٤٩ و١٨٥٦) ، و«التربية العاطفية» لعام ١٨٦٩ ، رواية رائعة ، بعد نسخة عام ١٨٤٥[١] .

أخيراً روايات الأسلوب :

الصيغة الروائية ، وقد ابتدعها ، هي الآن في طورها الأخير ، وكأنها أُنشئت في إطار متشدّد . فنصل إلى نهاية الصيغة في «الأساطير الثلاث» (١٨٧٧) ، ولكن الفكرة الهجائية راحت تقوى لتصل إلى حدّ الكاريكاتور في «بوفار وبيكوشيه» (Bouvard et Pécouchet) .

المراقب :

فلوبير مراقب لا يعرف التسامح . كان يطمح إلى دراسة القلب كما يدرس الجرّاح الجسد . معاصراً لكلود برنار ، كان فلوبير «يمسك بالقلم كما يمسك غيره المشرط» (سانت بوف) . رؤيا واقعية ، طبيّة . فإذا به يلجأ إلى أسلوب موضوعي وكثيف ليترجم عن هذه المراقبة الحادة . كان له مثال واحد : انتقاء الكلمة الأكثر ملاءمة مع الفكرة ، والعمل مليّاً إلى حد النجاح . عرف فلوبير أكثر من أي إنسان عذاب الأسلوب .

أوصله البحث الواقعي إلى تشاؤم مرّ ، إلى مشهد «البؤس الأبدي لكل شيء» . مثل بودلير ، كان يكره ويحارب شيئين . المبتذل الرخيص : لينتقم ، أنعش

---

(١) فريدريك (Frédéric) أمام مدام أرنو (Mme Arnoux) هو فلوبير أمام مدام شليزنجر .

عناصر «قاموس» هجائي «لأفكار استحصل عليها» و «مجموعة حماقات» أدبية . ومن ثم هناك البوفارية (Bovarysme) (أطلق هـذه الكلمة جـول دي غولتييـه Jules de Gaultier) ، وتعني قوّة يتوهمها كل إنسان في نفسه، قدرة تمكّنه من تصوّر ذاته على غير حقيقته . لقد مزّق فلوبير كل هذه الغشاوات .

يمثل كل من مؤلفاته الكبيرة لوحة خيبة أمل ، فالتربية ، يتكلم فيها على إفلاس الجهود السياسية التي بذلت في أواسط القرن . «بوفار» هو الانهيار المتتالي لكـل المحاولات التي تقوم بها النفس الحمقاء لتعرف وتخلق شيئاً ما، بفعل صبر لا جدوى منه . و «المراسلة» تبدأ بهذه الجملة (١٨٣٠) : «أول يوم من السنة غبي» ، وتنتهي بهذه الجملة (١٨٨٠) : «أشعر بأني متعب حتى أعماقي» .

هذا التشاؤم يحمل الترياق في أعماقه ، بفعل اللذة التي تسمح بالنظر جيداً وبفهم ما هو مضحك . ويجد خاصة تعزيته في العمل (كما عند رينان) ، في الفن (كما عند بودلير) ، في مقاومة الرخام القاسي . فأعطى عملين رائعين : «التربيـة» و «المراسلة» .

ـ مقارنة بين الرومنطيقية والواقعية ـ

١ ـ قلما نجد أديباً واقعياً في أميركا وأوروبة لم تكن له جـذور وتأثـرات في المدرسة الرومنطيقية . إذ إن القاسم المشترك بينهما تلك المبادىء الإنسانية العامة . فالرومنطيقية قامت على بعث علاقات أخلاقية وجمالية انطلاقاً من النماذج الفردية في إطار غنائي واتخذت الواقعية هذا المنحى لكنها عمقته لتنفذ منه إلى صلب المضمون الاجتماعي للمجتمع البرجوازي ومهد السبيل إلى النزعة النقدية .

٢ ـ قرب الكتاب الرومنطيقيـون الأدب من الواقـع لكن بشكل مقلوب وليس بشكل مباشر والواقعيون أشاروا إلى هذا الشكل المقلوب بتصوير مباشر .

٣ ـ هدف الرومنطيقيين الاهتمام بأعماق النفس السحيقة ، وحنايا الروح تبعاً لرغباتهم اللامحدودة في محاولة لإرضاء الذات بـالمثل العليـا بينما همّ الـواقعيين الاهتمام بالجوانب الاجتماعية للواقع الإنساني . أدرك الواقعيون أبعاد العالم الداخلي وكشفوا الكثير من أسـراره لكنهم لم يبلغوا منـزلة الـرومنطيقيين في تصـوير بعض الجوانب المتشعبة (الحدس ، الحلم ، الفانتازيا . . .) .

٤ ـ كان خيال الرومنطيقيين مطلقاً لا حدود له ، لا يكتفي بحمل الإنسان إلى الماضي السحيق فحسب بل وإلى اللامنظور . بينما خيال الواقعيين محدوداً في الزمنين الماضي والحاضر .

٥ ـ بين الرومنطيقية والواقعية شيء اسمه الخارق والمثير ، فالرومنطيقية سارت فيها أشواطاً بعيدة نحو الأسطورة ، أما الواقعية فقد توقفت عند الحدود البشرية المعقولة .

٦ ـ تميزت الرومنطيقية بأسلوب حار ولغة مشرقة ومجازية لدرجة تحويل الأعمال النثرية إلى نثر شعري مميز ولم تسعَ الواقعية إلى مثل هذا الأسلوب .

٧ ـ أتقن الرومنطيقيون المزج التضادي في الكتابة كخلط السامي بالوضيع والتراجيدي بالكوميدي والملحمة بالدراما .

واستوعبت الواقعية هذا المزج لكن كموقف ذاتي متعسف من قبل الكاتب بل بشكل موضوعي .

هكذا نرى أن الرومنطيقية والواقعية مذهبان متكاملان تعاقبا تاريخياً وتشابها منطلقاً ونسقاً والتفافاً نحو الإنسان والمجتمع . واختلفا غاية وخيالاً وأسلوباً تعبيرياً ومعالجات موضوعية . فإذا بالأحداث التي طرأتِ على العصر ومنها الصراع الطبقي وإفرازات السلوك المنحرف من جانب الرومنطيقية كل ذلك جعل هذه الأخيرة تفقد دورها الإيجابي ، لأنها لم تُعدّ أصلاً لمثل هذه المعالجات الجذرية لهذا الصراع الطبقي المستفحل . فبقيت حيث هي : بل تخاذلت عن مهمتها التاريخية التي ولدت لأجلها . بينما تولت الواقعية دور المعالجة المطلوبة عبر منهجها التحليلي الموضوعي ، وتوجهاتها الاشتراكية التي زرعتها في دراستها الفلسفة .

الطبيعــة

المذهب الطبيعي هو جهد متشدّد ليرى بجلاء ويقول كل شيء عن مشاهد الحياة الحقيقية . له ثلاث ركائز : «الذوق السليم» ، والمدّعي الأحمق والأسلوب الفنّي .

الركيزة الأولى :

الذوق السليم ، يعني الشكل المصطنع والرؤيا الاصطلاحية . «في كره الذوق» ، عبارة كتبها زولا بمثابة إهداء إلى فلوبير في كتابه «الخمّارة مريبة» (L'Assommoir) . اعترض موباسان على النقّاد ، حارسي تقليد ضيّق ، الذين بالرغم من تمتعهم بذهن حاد يشبه اللاكفاءة إلى حدّ بعيد ، كانوا جاهلين لمهنتهم (النقّاد بمعظمهم ليسوا سوى قرّاء) لا يحترمون حقوق الكاتب بالنسبة إلى كل ابتكار .

الركيزة الثانية :

المدّعي الأحمق . لأن العلم قوة متشدّدة . كان «تاين» يتقرّب منه ، ولكن أسلافه راحوا يحقرونه بذاته والأنظمة باسم المراقبة الصافية . هكذا فعل زولا وهو يلعن «روح دار المعلمين» (Esprit de Normale) .

الركيزة الثالثة :

الأسلوب الفني . المذهب الطبيعي يكمل المذهب الواقعي ، ولكنه كان يقابل الاهتمام بالجمال بالسعي وراء أسلوب متجرّد . هنا أيضاً ، كان التلاميذ ينكرون معلّميهم . موباسان كان يحارب «الأسلوب الفني» للأخوين غونكور ، عندما كان

ينتقد أولئك الذين كانوا يصوّرون اللغة الفرنسية على غير حقيقتها ، أي لغة «واضحة ، منطقية وعصبية» . سيصبح موقّعو «عريضة الخمسة» من المقرّبين إلى دوديه وإلى عليّة أوتوي (Auteuil) .

تطور المذهب :

عام ١٨٨٠ لم يعد المذهب الطبيعي بكليته شيئاً جديداً . لقد مضى وقت على فضائح «تيريز راكان» و «خمّارة مريبة» (١٨٧٧) . فالمعركة بدأت في هذا الوقت . العشاء عند تراب ، الاجتماعات عند زولا ، في باتينيول (Batignolles) وفي ميدان (Médan) ، سوف تعطي للكوكبة الطبيعية حجم فريق: زولا ، موباسان ، هويسمن (Huysmans) ، هنّيك (Hennique) ، سيار (Céard) ، ألكسيس (Alexis) ، ميربو (Mirbeau) . اتخذ نشر «أمسيات ميدان» (١٨٨٠) حجم معروض حقيقي ضد جميع أشكال «حشو الأدمغة» حيث يهاجم موباسان العواطفية الاجتماعية للرومنسية ، بالفكرة وبالشكل «أراغن برباريا القديمة الدامعة» على طريقة جان جاك .

عندما اتخذ الموقف، انتصر المذهب الطبيعي حوالي ١٨٨٠ ـ ٩٠ في الرواية. افهموا أن المواهب الكبيرة لهذه الحقبة تتعلق به . في عام ١٨٨٧ ، ثار العمل العدائي ، الذي لم يرم السلاح يوما . روسني (Rosny) ، ديكاف (Descaves) ، بول مارغريت (Paul Marguerite) ، بونّيتين (Bonnetain) وغيش (Guiches)وقّعوا «معروض الخمسة» ، محتجين على «تفاقم المستوى البذيء» في «الأرض» . بالرغم من عدم كونهم من أتباع زولا ، كان الخمسة يحتاجون إلى أن يغتسلوا في كثير من المياه» ، هذا ما قاله برونيتيير ، خصم الحركة اللدود . فقد أعلن ، متسرعاً بعض الشيء ، في سنة ١٨٨٧ نفسها ، «إفلاس الطبيعية» : «لم نعد نجرأ على أن نكون طبيعيّين» . أوريفلّي الذي كان أكثر تحقيراً ، كان يرمي من علو بالصيغ اللاذعة ، متهماً زولا بأنه «ميكل ـ انج (Michel-Ange) القذارة» . «التحقيق» الشهير الذي قام به جول هوريت (Jules Huret) (١٨٩١) حدّد تراجعاً للحركة في الرواية ، في الوقت عينه الذي غزت فيه المسرح .

أعلام المذهب :

زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) :

عرفت طبيعيّة زولا مرحلتين : طبيعيّة المختبر (١٨٧٠ ـ ٩٠) ، حيث المراقبة المنهجية ، المدهشة في صبرها ، كان يرافقه شيء من التصلّب العلاّمي (ولكننا لم

نشهده في المعروضات الشرسة كالعادة أكثر من الأعمال الأدبية) . ثم كانت طبيعيّة النوافذ المفتوحة ، وهي نشيد حبّ فائق الحدّ . تطوّر مشابه للتطور الذي قاد هوغو من رومنسية الفن إلى الرومنسية الاجتماعية .

معلّم المدرسة نشر ، من ١٨٧٠ إلى ١٨٩٣ دورة «روغون ـ ماكّار» (Rougon-Macquart) . «جوف باريس» مع سمفونية الجبنة الرائعة ، «الخمارة المريبة» (١٨٧٧ ، مشكلة الكحول) ، «نانا» (١٨٨٠ ، مشكلة الدعارة) ، «جيرمينال» (Germinal) (١٨٨٥ ، المشكلة العمّالية) ، «الأرض» (١٨٨٧ ، مشكلة الفلاحين) ، كل هذه الأعمال لم تكن سوى بعض أجزاء من المجلدات العشرين من السلسلة التي تختتم بـ «دكتور باسكال» ، وهي مشاهد مختلفة من تحقيق دوري حول مشاكل الحياة الاجتماعية . أسس منهج زولا المعروض في «الرواية التجريبية» مأخوذة بخاصة عن «بحث حول الوراثة» لمؤلفه لوكاس (١٨٤٧ ـ ٥٠) ، من «فيزيولوجيا الشهوات» لمؤلفه لوتورنو (١٨٦٨) و «المقدمة» لكلود برنار («القائم بالتجربة هو القاضي المستنطق للطبيعة») . تقنيّة علمويّة : «النهج العلمي المطبّق في الآداب» . الرواية هي «محضر لتجربة» ، يدرس فيها الروائي ردّة فعل العوامل الطبيعية عبر احتكاكها بالظروف والأوساط ، التي يدخلها فيها . إن سرعة ما في التنظيم ستضرّ بالمراقب والروائي ، فأفكار زولا حول الوراثة ولدت من قراءات سطحية ، وتطبيق الاختبار في الرواية يمكن أن تكون مضلّلة ويمكن الكلام على مظهر سطحي لأعماله . ولكن النقد الموجه إليه ولد أيضاً من قراءة أكثر سطحية لكتبه ، ثم حكم على أفكاره حول الوراثة على ضوء نظريات أقرب عهداً . من جهة أخرى ، لا يمكننا أن نلومه على كونه لم يستعمل ريشة واتّو (Watteau) ليرسم الأوساط على طريقة ريبيرا (Ribera) . ولا نستطيع ألاّ نندهش أخيراً بالحسّ الجماعي ، ورؤية المجموعات الكبيرة .

من أجل رؤية كل حقيقة عن كثب ، كان زولا لا يتوانى عن الدخول في الابتذال . ففُهم ذلك على أنه مراعاة سمجة . في سنة ١٨٨٧ ، «معروض الخمسة» كان يتخلّى بشيء من الخبث هذا «الاندفاع نحو الدعابة المختلطة (؟) لعقل مشتاق إلى النجاح» . دعابة ؟ إنها الكلمة التي توافق زولا حتماً إلى أقل حد . هؤلاء أنفسهم (ما عدا روسني) كانوا يوقعون في ١٨٨٨ ، على المسألة المسرحية ، وفي الحقيقة في الاتجاه عينه ، على عريضة صادرة عن أربعة أثارت ضجة أقل . الخمسة

والأربعة أقرّوا بعدها جميعهم بالذنب .

كان هناك تشاؤم في دورة زولا الأولى . تحت تأثير العلاقة السعيدة التي كانت تربطه بجانّ روزيرو (Jeanne Rozerot) (١٨٨٨) ، أعطى زولا للدورة الثانية قيمة غـايـة «الأناجيل الأربعة» (١٨٩٩ ـ ١٩٠٣) : خصب ، عمل ، حقيقـة ، عدل . الطبيعية كانت تخرج نهائياً من المختبر (ولكن هل بقيت فيه طويـلاً ؟) لتغنّي ملء صدرها سعادة القوى الحيّة . إنها رسالة تفاؤل عن العمل والإحسان تحتفظ بثقلها . الحاجة إلى التصرف بنفسه دفعت زولا إلى التدخّل في مسألة دريفوس (Dreyfus) (١٨٩٨ ، «إني أتهم») .

زولا ، «هذا الرومنسي المتأخر بيننا»[1] ، «هذا الرجل الموهوب نوعاً ما» ، كان رومنسياً حقاً ، وكان له شيء من الموهبة والتهنئة متواضعة . كـان زولا يفتقد أحياناً ، في الحقيقة ، إلى الذوق والرقة والأفق الواسع . ولكنه كان يتمتّع بالقوة ، بالنظرة الخاطفة وبالحب .

شاعر ملحمي : هكذا حيّاه ملارميه والرمزيون والطبيعيون (سان ـ جورج دي بوهيلييه St.- Georges de Bouhélier) ، بالرغم من تعدّد النزعات . في الواقع ، لم يتخلّ أبداً عن المثال الذي أطلقه في صباه في ذلك البيان الخفيّ الذي قال فيه : «نعم ، الفن عبادة ، عبادة الجيّد ، عبادة الجميل» . وقد أضاف يومها : «عبادة الله ذاته» .

ويحتج زولا على شكوى القدرية المـوجهة ضـد فلسفته بـرغم أنه أعلن أن «الطبيعة في الآداب هي التشريح الدقيق وقبول ما هو كائن ووصفه» . ويتبين طريقة كلود برنار وهي : «إن الأخلاقية الحديثة تفتش عن الأسباب ، وهي تريد أن تشرحها وتؤثر فيها» . فالفن بالنسبة إلى زولا يكون جديراً بالاعتبار كلما قلّ فيه طابع الفنان الأصيل . كقوله : «إن مثالنا الأعلى هو حبنا ، وانفعالاتنا ، ودموعنا ، وابتساماتنا. . نحن نخلق أسلوباً وفناً بدمائنا ونفوسنا. . . فإذا كنت تسألني عما جئت أصنع في هذا العالم ، أنا الفنان ، فإني أجيب : جئت لأعيش في الأعالي» .

---

(١) على حد قول سولينـه صاحب كتاب الأدب الفرنسي في العصر الرومنطيقي .

موباسان (١٨٥٠ ـ ٩٣) :

لم يعرف في موباسان سوى العصر المتشائم .

بالرغم من مجاهرته بالطبيعية في تقديمه لـ «أمسيات ميدان» («كيف كتب هذا الكتاب» ، ١٨٨٠) ، لم يكن موباسان عقديّاً . من هنا ، وبفعل كثرة اهتمامه بالشكل ، كان فلوبير الطبيعية ، كان بالنسبة إلى زولا ما كان فلوبير بالنسبة إلى دورانتي . مقدمة «بيار وجان» (١٨٨٧) هي ، بالرغم من كل ما قيل ، مثال في الفكر الصحيح . فقد طالب فيها من الناقد أن يسعى إلى فهم كل شيء : «علينا أن لا نغضب على أية نظرية ، بما أن كلاً منهما هي ببساطة تعبير شامل عن طبع بإمكاننا تحليله» . لم يكن يدين سوى السطحية وكسل العادات .

كان موظفاً صغيراً قوي البنية (كانوا يلقّبونه أحياناً «الثور») أدى به الإفراط على أنواعه : العمل ، الكحول والنساء ، إلى الارتماء في الفراش حتى الممات كسيحاً .

عرف النجاح الباهر منذ «بول ـ دي ـ سويف Boule-de-Suif» (١٨٨٠) . وفي خط متساو مع الروايات الطويلة («حياة» ، ١٨٨٣ ، «بيل ـ أمي» (Bel-Ami) ١٨٨٥ ، «بيار وجان» ، ١٨٨٨) كتب أقاصيص يمكننا أن نفضّلها عليها ، كانت رائعة في كثافتها وقصرها («الآنسة فيفي ١٨٨٣ ، «على الماء» ، «الهورلا». . .) : في «الغاليون Gaulois» ، في «الفيغارو Figaro» ، وفي «جيل بلاس Gil Blas» . في فن التعامل مع النثر ، كان موباسان فناناً رائعاً ، مكوّناً بفعل عناية فلوبير الكاملة ، مثالاً في الصدق : لا نجد أبداً عنده كلمة زائدة ولا ملاحظة لا فائدة منها . فنّه العاري مثل تماثيل الإغريق لا يحتاج إلى بهرج ، أسلوب هو عكس الأسلوب الباروكي : كلاسيكية طبيعية . كان موباسان يعي حسّ الحركة الذي يكشف عن نفس بأسرها ، يعي حسّ التدوين الذي يعبّر عن حركة كاملة ، رسم بسيط ولكنه يقول كل شيء ، دائماً سريع ، ولكنه مظلّل بالذكريات الإنسانية ، فنّ رسّام كاريكاتوري متمرّس .

وجد فنّه ليعبّر عن تشاؤم شرس ، في حضور حتمية عالمية . «كل شيء ينقسم إلى ضجر ، إلى هرجة وبؤس» . وأيضاً عن كتمان شرس : «عيناي تقولان لقلبي : أخف ذاتك ، يا عزيزي ، أنت مضحك» .

على الرغم من معروض الخمسة ، مع الـ «Sous-Offs» (١٨٨٩) لديكاف ،

نبقى في الطبيعية . فنخرج باختلاف من «كنيف» زولا مع أسلوب مارسيل ـ شوب (Marcel Schwob) الفنّي («الحياة الخيالية» ، ١٨٩٦) ، مع السراب الغريب للوتي (Loti) (١٨٥٠ ـ ١٩٢٣) ، «صيّادو إيسلندا» ، ١٨٨٦) ، مع رؤيا ايليمير بورج (Elémir Bourges) («شفق الآلهة» ، ١٨٨٤) وفيلّييه دي ليسل ـ أدام (Villiers de l'Isle-Adam) ، «كاتب شرس» («حوّاء المستقبل» ، ١٨٨٧) ، مع العالم النفسي للأوساط الفاسدة الأخلاق مارسيل بريفوست (Marcel Prévost) («العذارى جزئياً» ، ١٨٩٤) . فنخرج من الطبيعية ونخرج من كل شيء عندما ندخل عند ليون بلوي (Léon Bloy) (١٨٤٦ ـ ١٩١٧ ، «الشحّاذ الكنود» ، ١٨٩٨) ، وهو صيّاح مزعج ، مملوء ممثل هويسمن بالخشونة والتعبّد التقي ، «كاتب شرس» جديد يوبّخ بصوت عال جميع التعريضات ، يربح ويطلب مالاً أينما كان بحماسة مماثلة .

بول بورجيه (١٨٥٢ ـ ١٩٣٥) ، وهو شاهد ممتاز على ضمير زمانه ، كان خصوصاً قبل ١٩٠٠ ، كاتب «دراسة في علم النفس المعاصر» (١٨٨٣)، كتاب أساسي في تدريب كتّاب الجيلين . أظهر في تقديمه الأول ستاندال ، فلوبير ، رينان ، تاين وبودلير ، وهو أيضاً كاتب «التلميذ» الذي رأينا مكانه في ردة الفعل المناهضة للعلموية ، مثلما كان بارّاس ما قبل ١٩٠٠ الذي كان يتقدّم في عبودية الأنا .

بالنسبة إلى الفونس دوديه (١٨٤٠ ـ ٩٧) ، فهو من أتباع غونكور . ولا رواية من رواياته الواقعية الكبرى («نوما روميستان Numa Roumestan» ، ١٨٨٠ ، «سافو Sapho» ، ١٨٨٤ ، ولا حتى «ناباب Nabab» ، ١٨٧٨ ، التي نقرأها من جديد لنجد فيها صورة «مورني Morny» لم تجلب له النصر أكثر من شخصية تارتارين «Tartarin» (١٨٧٢) ، لذة الشباب ، و «رسائل من طاموني» (١٨٦٩) ، لذة سند النضج : رائعتان في الكتابة .

ـ بين الطبيعية والرومنسية والواقعية ـ

إن الطبيعية تتبع إذاً الواقعية في ما يتعلق بالملاحظة ، وبلزاك هو السيد الذي يعترف به زولا دائماً . لكنه ينكر أن يكون الرومانسيون أسلافه بسبب التفوق في مزاجهم ، وبسبب الخيال في الملاحظة والحساسية المثالية للتفكير الواقعي ،

استطاعوا فهم الأشياء أفضل منهم . ويحتل المفهوم الفني ، بمعزل عن كل اعتراض ، المرتبة الثانية في سلّم النظريات الواقعية والطبيعية . غير أن الواقع ، برغم التأكيدات التي رأيناها ، تذهب إلى أن الكاتب مسوق حتى يمّحي بوصفه فناناً .

ومما لا شك فيه أن مزاج فلوبير قد سمح بالعمل في الملاحظة . والمذهب الطبيعي يسمي النقطة الرئيسية في الميل الذي يقدم الحقيقي أكثر مما يقدم الجمال كهدف للكاتب . والواقع أن هذا الحقيقي ، الذي كان جميع الكلاسيكيين قد اتخذوه غرضاً سيكون الحقيقي النسبي لا المطلق .

فمن بلزاك إلى زولا ، نرى أن غرض الروائي الواقعي ، ثم الروائي الطبيعي هو التقاء الظروف على أساس دائم للإنسانية . ونفهم من هذا أن فكرة القانون العلمي قد نتجت عن أخذ هذه الأبحاث بعين الاعتبار[1] .

---

(١) المذاهب الأدبية الكبرى ، ص ٢٥٦ .

الفصل الرابع

البرناسية[1]
مذهب الفن من أجل الفن

في مقابل الميل الاجتماعي إلى الفن الرومنسي ومن ثم الواقعي فالطبيعي ،

(1) باشرت المدرسة البرناسيَّة نشاطها منذ عام ١٨٦٦ ، وجرى على رأسها الشاعر ليكونت دي ليل ووضع مذهبها عبر مقدّمة «القصائد القديمة» (١٨٥٢) ، لكنّها لم تتّضح معالمها إلا حوالى عام ١٨٧٠ ، ثم أعقب ذلك بديوان «القصائد البربريّة» (١٨٦٢) ومن ثم ديوان «قصائد مأساتيّة» (١٨٨٤) . وكان هذا الشّاعر قد دعا إلى أمسيات أدبيّة تُعقد مساء كُلّ سبت ، وانضمَّ إليه فيها ليون وياركس (١٨٣٨ ـ ١٩١٢) وسوللي بريدوم (١٨٣٩ ـ ١٩٠٧) وكاتيل مونديس (١٨٤١ ـ ١٩٠٩) وفرنسوا كوبيه (١٨٤٢ ـ ١٩٠٨) وجوزيه ماريا دي هريديا (١٨٤٢ ـ ١٩٠٥) ولويس كزافيه دي ريكار (١٨٤٣ ـ ١٩١١) ولقد ضمَّ هؤلاء الشعراء قصائدهم بعضاً لبعض وأظهروا عام ١٨٦٦ المجموعة الأولى من قصائدهم بعنوان : «البرناسيَّة المعاصرة» وقد أسهم فيها ، في الآن ذاته ؛ بودلير وفرلين ومالرميه ، وعام ١٨٧١ ظهرت مجموعة أخرى من القصائد البرناسيَّة ، وقد انضم إلى هذه الحلقة ألبير كلاتينيه (١٨٣٩ ـ ١٨٧٣) ليون فلاد (١٨٨٤ ـ ١٨٤١) ألبير ميراه (١٨٤٠ ـ ١٩٠٩) . وعام ١٨٧٦ ظهرت مجموعة ثالثة ، وقد تفككت فيها أواصر الوفاق القديم ، ورفضت اللّجنة المؤلّفة من بانغيل وكوبيه وأناتول فرانس قصائد فرلين ومالرميه الذي حكم على هذه المدرسة إذ قال :

«البرناسيُّون ما زالوا يعالجون موضوعاتهم على غرار الفلاسفة والفقهاء القدماء وذلك بتأدية الأشياء تأدية مباشرة . تأمل الأشياء والقدرة الطّائرة الذّاهلة عبر الأحلام التي تثيرها القصائد الرّمزيَّة ، إنها هي الأنشودة الفعليَّة . وأما البرناسيُّون ، فإنهم يتناولون الشّيء ذاته وبكليَّته ويعالجونه وبذلك يفقدونه السرّيَّة ويحرمون النفس من ذلك الوهم اللّذيذ الذي يتولّد فيها عندما تحس أنها تُبدع . أن تُسمّي الشّيْء باسمه ، ذاك يعني أنك تحذف ثلاثة أرباع لذّة القصيدة ، وهي تكمن في الكشف شيئاً فشيئاً والإيحاء به وبذلك يتحقق الحلم» .

راجع مارتينو : البرناسيَّة والرمزيَّة ، كولان . ١٩٢٥ .

وسوريو : قصّة البرناسيَّة . سبيس . ١٩٣١ .

راح الفنانون يؤكدون أن الفن يجب أن يكون في ذاته غايته الوحيدة[1]. فالبرناسيون يزعمون أن الفن ليس تقبّلاً وتلقائية، وليس انسياقاً إثر المشاعر الهبائية النازحة والمفقودة. الفن، برأيهم، هو صنوٌ للعلم في تقصي الحقائق الثابتة، وهو ليس نزوة تدوّي وتنقضي في لحظاتها.

ومغزى هذا الكلام أن البرناسية كانت استعادة للعقل الكلاسيكي في حدود أخرى وعلى موضوعات متباينة. وقد حرص البرناسيون على جديّة المضمون وصمود حقائقه حتى غالى بعضهم فاعتبر أن الفن ليس سوى الوجه الآخر للعلم. وبعدها يمكن أن نوجز الركائز العامة للبرناسية على الشكل الآتي:

١ ـ الفنُّ لَيْسَ منافياً للعقل[2]:

لم يُشِرْ مُنَظِّرو المذهب البرناسي إشارة واضحة إلى وظيفة العقل في الفن. إلا أن مآل نظرياتهم يكرّس العقل وفقاً للدور الذي كان يقوم به في المذهب الكلاسيكي، وهو يعمل كضابط ومراقب وحاكم، يمنع الانفعال من التسلّل والشّطط والهوس، بل إنّهم جعلوا له دوراً أقسى في كبت الانفعال وقتله والتعفية عليه لأنه يفسد العملية الفنية حين يطرأ عليها. ومن هذا القبيل، فإن العقل يُعيد الفَنَّ إلى نوع من الموضوعية العاقلة، بعد أن طفرت في الفن الذاتية الرومنسية وشغلت معالمه بالهموم الدنيا والذاتية والطارئة. فالبرناسيّ يرفض أن يعرض همومه الذاتية بل سيرته مع الحبّ، كما فعل لامرتين عبر قصائده المطوّلة إثر موت حبيبته الفير. وهو يرفض أن يتمادى الشاعر في أحاسيسه الوجدانية وأن يُخْضع لها الوجود ويتصرّف بالحقائق، كما فعل لامرتين. فموت الفير هو موت إنسانة تماثل الناس كلهم ولقد أسرف لامرتين في ذلك الأمر حتى أخضع إليه الآمال والآلام وسنة القدر والوجود ومن خلال تمنى الموت وخلع طينة الجسد وأحس بهبائية العالم. الفير غدت بالنسبة إليه محور الكون ونقطة ارتكازه. والبرناسي يرفض هذا العبث بسنة الوجود وتلك الذاتية المتهتكة التي توثق مصير الحقيقة بحفّي امرأة مائتة. فالشّعر يسمو عن الآنيِّ والذاتيّ والطارىء والواقع الفردّي الفعليِّ، ويرتفع إلى الحقائق الكليّة التي لا تَّمحي ولا تزول ولا تتأثر بالنزوات والحسرات. ومن هذا القبيل فإن الانثيالات العاطفية التي

(١) قال فاليري (أفكار سيئة وغيرها)، بصلابته الضيقة قليلاً في الأيام الصعبة: فكتور هوغو هو صاحب المليارات، إنه ليس أميراً.

(٢) الحاوي، البرناسية، دار الثقافة، ص ١٥.

أحسّ بها أولمبيو في قصيدة هيغو حين عاد ليزور مَحَجَّة حبّه ، إن تلك الانثيالات تبدو دون طائل بالنسبة إلى البرناسي ، لأن تَعَفِّي آثار حبّه ونزوح حبيبته يقعان في سنّة الوجود . وهو حين ماد ميدانه وتخلخل وتداعى أثرها إنما كان يقع في آفة الانفعالات الذاتية الخاوية . ومن ذلك فإن النزاع يقوم في هذا المذهب بين الذاتية من جهة والموضوعية من جهة ثانية ، الذاتيّة هي تعبير عن الانفعال الرومنسي والموضوعية هي تعبير عن العقل الكلاسيكي والبرناسي . ولقد أراد البرناسيون أن يزيل الشاعر الانفعالات الذاتية كي يُحِلّ من دونها اللاذاتية أي الموضوعية . فكل عاطفة متمادية هي سقوط في الفن وهي لا تعدو النزوة العارضة بل إنها تسفه حقيقته .

٢ ـ الفن هو الإلمام باللّاذاتية :

ومن هنا قال البرناسيون أن التجربة الفنية ينبغي أن تتحصّن ضد الانفعال ، وأن يكون الفنّان قادراً على الامتناع عن التعامل مع مشاعره ، أن يكبتها ويئدها وألّا يدعها تخترق جدار نفسه . قالوا ينبغي له أن يكون «أمْبَسِّيبل» أي لا مبالياً إزاء العالم الخارجي . وهذه اللامبالاة تفقد الفرد وجوده الطاغي في الرومنسية وتدعه كفرد عام ، نموذج بشريّ مطلق ، كما عرف في الكلاسيكية من دون أن تقتصر تجربته على الموضوعات الكلاسيكية المستهلكة . وبقدر ما يكون في الشعر من حقائق عامة بقدر ذلك تسمو قيمته .

كان تيوفيل غوتيه أول من نادى بهذا الأمر ومكّن له ، إلّا أنه أدرك أوجهاً عدة في شعر لكونت دي ليل . وهو يقول في قصيدة مخاطباً الشعب :

إنني لن أبيعك نشوتي وألمي
ولن أسلّم حياتي إلى الرعاع والدّهماء
ولن أرقص على منصّتك التافهة
مع المهرّجين والبهلوانات والعاهرات

وما دام الفن أمراً عسيراً ، فإنه يخص النخبة الخاصة التي تتعامل والحقيقة الكبرى .

٣ ـ غاية الفن في ذاته :

التقدم هو الذي يصنع الحضارة ، والحضارة تراث متوارث يكمل الناس مراحله الواحد إثر الآخر . نهاية مطافها الكمال الإنساني كما يتوهم النظريون

البرناسيّون . كان معظمهم يقتضون من الشعر أن يكون داعيةً للتّقدُّم والحضارة والإصلاح الاجتماعي والنفسي والاقتصادي ، أي أن يضع ذاته في خدمة التقدم . والبرناسيون خالفوا الكلاسيكيين في هذه الناحية إذ كانت الكلاسيكية تنحى على مذهب أرسطو في الكاثرسيس وتدفع بالأبطال المهووسين أو الزاحفين إثر أهوائهم ، تدفع بهم ، في النهاية ، إلى الهلاك كعقاب لهم لخروجهم عن سَويَّة العقل . وكان الضمير الأخلاقي والاجتماعي يحكم الضمير الفني بل إنه كان يَتَحَكَّم به ويسيِّره وربّما مال به عن سويَّته . أما البرناسيُّون ، فزعموا أن غاية الفن مقتصرة على ذاته ، وأنه بدايةُ نفسه ونهايتُها ، وأنه لا مبالٍ إزاءَ الخَيْر والشَّرِّ والتّقدُّم والتّخَلُّف والحرّية والعبوديّة . وأيَّة قيمة أخرى من قيم الوجود . فليست غاية الفن إصلاحيّة ، وهو لا يهدف إلى أيّة منفعة ، بل إلى المتعة الجماليَّة الخالصة . وكل غاية تميل به عن الجمالية تُخرجه عن سويَّته وتُزَيِّفه وَتُعَقِّمه وتدعه واسطةً وليس غاية . ولقد سُمِّيَتْ هذه النزعة في الأدب العربي بالبرجعاجيَّة ، وَيُصِمُّون آذانهم عن شكاته وتَضَرُّعاته . هناك نوع من الطلاق المطلق التام بين البرناسية وواقع الحياة والمجتمع والهموم التي تعتري الإنسان الذي يعاصرهم ويعاصرونه . فللفن حقيقة قائمة بذاتها ، حقيقة «سوي جينيريس» ، هي أنها مستقلّة تتعامل مع ذاتها ولا تنحني للحاجات والضرورات الاجتماعية أو أنها تفقد كل قيمة لأنها تتنازل عن ماهيّتها وسويّتها . والطلاق الفعلي والمُتَعَمَّد بين الفنِّ والمجتمع وخلوصه من المنفعة وخدمة أي غرض آخر ، إن ذلك كله يُحَرِّرُه ويجعله مُخْلصاً لذاته ، لا يتنازل عنها ولا يَقْبل التّسويات وأنصاف الحلول . ولسوف نرى أن هذه النظرية ساقتهم إلى إيثار بعض الموضوعات الخاصة على ما دونها وتعمَّدوا موضوعات أخرى لانطباقها على الحالة الجمالية الصرف التي ينحى أولئك الشعراء إليها . ولقد كانت ردة فعلهم على آراء الآخرين شديدة كما نجد في قول تيوفيل غوتييه :

«كلا ، أيُّها الحَمْقى ، كلاّ أيُّها الأَرَاذِلُ والمَرْضى المأفُونُون . لَيْسَتْ غَايَةُ الكِتَابِ أَنْ يَصْنَعَ حِساءً من جلاتين (أي حساءً مبرّداً ، محفوظاً) والرّوايَة لَيْسَتْ زَوْجاً مِنَ الأحذية دُونَ خِيَاطَةٍ ، والقَصيدَة لَيْسَتْ حقْنَةً ذَاتَ دَفْعٍ دائم وَمُسْتَمِرٍّ ، والمسرحية ليست خَطَّ قِطار حديدي أو أي شيءٍ آخر يخدم الحضارة ويدفع الإنسانية في طريق التقدم ،» أو كما يقول دي ليل : «الشّعر إذ يُوحي بالحقائق الاجتماعية ، فإن تَأْثِيره سيكون مُعْدَماً وانهيارَهُ مُحَقَّقاً» .

«مارتينو ـ ص : ٦٨»

٤ ـ غاية الفنِّ هو الجمال[١] :

ولقد ألحف البرناسيُّون في زعمهم أن غاية الفنِّ هو الجمال . إلا أنهم عجزوا عن تحديد ذلك الجمال تحديداً واضحاً ، وإن كانوا يحسبون أنه يتحقق في كمال الشكل والتعبير والتّثقيف وَبَرْءِ العبارة ونحتها نحتاً نهـائياً لا يخلف فيهـا أيّ مجال للتتعتع والحيرة . وبعد أن أهمل الرومنسيُّون هذا الشّأن ، تكرَّس له البرناسيُّون ، وهم في ذلك يَتَّبعون مذهب زهير في الشّعر العربي . وقد كان ينظم الشّعر الحَوْلِيَّ المُحَكَّك ، أي الشعر الذي يُنْفِق سنة كاملة في نظمه وتثقيفه وعرضه على الآخرين حتى يستقيمَ له أمره . والجمال ذاك قد يكون تكاملاً في الشكل ، تتكامل به الفكرة أو الصورة واللفظة لا تقع في موضعها إلا بعد لأي وجهد يُحْذَفُ وَيُضافُ ثُمَّ يُحْذَف ويُضاف من جديد ، وتَقَارَنُ اللفظة بذاتها على حروفها ومخارجها وإيقاعها ، واللفظة باللفظة الأخرى في البيت الواحد ، وفي كُلِّ بَيْتٍ آخر والبَيْت بالبيت والقصيدة ككلّ تتآلف وتنسجم وتتحد بوحدة عضوية متكاملة تنتفي منها الردة والنهوض والسقوط . وليس من نظرية يمكن أن تحدّد خلق الجمال ذاك أو أنّه يغدو صنواً للصنعة ، مشاعاً بين الناس كلهم . إنه يتولد في قوم متفوقين تَمَرَّسُوا بالنّظم وترهّبوا له وفطنـوا إلى أسراره وتَقَيَّدوا بها . فالجمال لا يعدو التسمية الكلية لعديد من الأسـاليب والطرق يحذقها صاحبها ولا يقوى على تقنينها . والقارىء يدرك نتائجها وآثـارها ولا يفهم أسـرارها . يقـول دي ليل في ذلـك : «خارجَ بَـرْءِ الجمال ليس ثمـة من سلام . الفاشلون والعاجزون من الشّعراء يَعِظُون بدلاً من أن يخلقوا . إنهم يجهلون أو إنهم يتجاهلون أن جمال بيت من الشعر هو مستقل تماماً عن قيمته الأخلاقية أو اللاّأخلاقيّـة وفقاً للعالم الذي يعبر الشعر عنه وإن خلق الجمال يقتضي صفات خاصة تفوق القدرة الإنسانية نوعاً ما» .

فأياً يكون الجمال الذي يتوقون إليه ويعجزون عن تحديـده . لعله أن يكون حالة من التآلف بين اللفظ ومعناه والحالة العامة التي تنتاب الشاعر ، يحسون إثر ذلك أنهم أبدعوا خلقاً سوياً قابلاً للحياة بذاته وليس بالقيم الإصلاحيـة والاقتصاديـة أو الاجتماعية التي تقحم عليه وتزري به . وذلك يعني أنك حين تقرأ قصيدة برناسية تؤخذ بالناحية اللانفعية الخالصة التي تطغى على ذلك الشعر وعلى القدرة في خلق الاشياء باللفظ وأسرها في عالم الحروف وإقامة معادلة لها توازيها وتوازنها وكأنهـا انتقلت من عالم الواقع إلى عالم الفن . الفن يغدو بذلك إعادة خلق للاشياء باللفظة

(١) البرناسية ، ص ٣٥ .

والصورة والفكرة والنغم بما يكمل أشواط المظاهر ويحقق مثالها دون تعرض من الشاعر لقيمها الخارجية المضافة من الضمير الأخلاقي ومن الحرج الاجتماعي وما إليه . وذلك لا يعني أن الفن هو نقل ومحاكاة صماء بكماء لمظاهر الوجود وأنه نوع من التصوير الفوتوغرافي الذي يكافح ويجهد ويجتهد ليقول لنا ما نعرفه ويرينا ما نراه ويسمعنا ما نسمع . لا مبالاة الفن تعني أن ينصرف إلى الحقيقة الموضوعية وأن يمنع عنه طغيان الانفعال كما دأب عليه الرومنسيون وعفروه وأزروا به . وهذه الموضوعية تقدس وتحترم المظاهر الخارجية في حقيقتها الخاصة بها ولا تقحم عليها أحوالاً إنسانية هذيانية طافية كما كان شأن لامرتين حين راح ينادي الشطآن والماء والأشجار والبحيرة وكل ما يرى ويسمع ويتنفس أن تشهد بأنه أحب الفير . فهذا القول هو من الهراء المنبوذ بالنسبة إلى البرناسي لأنه تصرف بالمظاهر وحملها على غير محملها وأقحم عليها ذاتيته وأجهض انفعاله في اللاحقيقة لأن هذه المظاهر هي فعلاً لا مبالية ولا تصغي وليس من جدوى تجتدى من تلك الهتافات والانثيالات . البرناسي يأنف من إحياء الطبيعة وبث الأفكار أو الخواطر والحالات الإنسانية والمجانية عليها . وإذا ما أَلَمَّ البرناسيٌّ بالبحيرة ، فإنّه يفصل بين ذاته وموضوعه ومع أنه قد تكون نفسه مشحونة بالذكريات على تلك البحيرة ، فإنه يقصي الذكريات لأنها تنزو على واقع البحيرة وتسفهه وتقحم عليه ما لا يستوي ويصح فيه . البرناسي يتأمل البحيرة في شكلها ولونها ومياهها والمعنى الفعلي الذي تؤديه للإنسان ويعتكف على هذه الأمور في مستوى الموضوعيّة والجمالية ويسعى إلى أن يبتدع لها الحلة اللفظية والعبارة المؤاتية التي تجسدها . ولسوف نرى أن البرناسية لم تَقْوَ على عزل الانفعال عن النفس وأن ذلك الانفعال تسلل بشكل أو بآخر وأن شعرهم ضبطه وحدده ولكنه لم يزله إزالة تامة .

٥ ـ الجمال في الشكل وليس في المضمون :

ولقد خلص البرناسيون من ذلك كله إلى أنَّ الإبداع يقوم في تثقيف العبارة والشكل وأن المضمون يسير متداول أو كما يقول العرب لم يبقَ فيه من مُتَـرَدَّم . فالمضمون نضب وجف على أيدي الشعراء السابقين وأما الشكل فهو مادة الإبداع الذي لا ينتهي .

كان الرومنسيون قد بالغوا في اعتماد المضمون وتحركوا بالنسبة إلى الانفعال الذي يحركهم ، فجاء البرناسيون ينقضونهم ويناقضونهم ويعتمدون الإبداع في

الشكل . فالبرناسي يتقصى في الحرف وفي الوزن وفي تقاطيعه وأجزائه وفي القافية وفي الموسيقى والمدى الذي تصل إليه اللفظة كما أنه يعنى بالأسلوب الذي يرد به القول . وذلك الأسلوب هو الذي يرفعه عن الابتذال ويسمه بسمة الخلق . فليس المهم ما تقول ولكن كيف تقوله أو كيف تعبر عنه . ولكن لا نبقى في باب النظريات سنأخذ نموذجاً من شعر هؤلاء لنبين عليه وعلى البرناسية التي تأخذ به وتطبعه بطابعها . إلا أنه لا بد من القول بأن جمال الشكل له نوع من النكات والتعاويذ والإيقاعات وأساليب التقديم والتأخير وكيفية عرض المعنى أو المعاناة بما يدعه يوهمنا أنه جديد لم يؤثر من قبل أو أنه جديد فعلاً اكتشف الشاعر ماهيته لأول مرة . وهذه التعاويذ والتأويلات الشكلية هي التي تمثل مادة الخلق كما سوف نرى .

وحاول البرناسيون أن يخرجوا من الحدود التي وقف عندها مَن سبقهم وأن يكتشفوا موضوعات جديدة لفنهم فعمدوا إلى التاريخ والأسطورة الإغريقية والديانات الهندية والبوذية وإلى الاكتشافات العلمية وإلى تلك المظاهر البكر من الطبيعة التي لم يتعرض لها الرومنسيون كالطيور والبهائم في أشكالها وأحوالها الخاصة بها . وكان البرناسي يعتكف زمناً يطول ويقصر على موضوعه يقوم بالأبحاث والتحريات حوله ويدرسه كما يدرسه العالم في مختبره ، إلا أنه كان يسعى إلى التفاعل والتعامل معه في حدود معينة وأن يستخرج منه الحقائق الهاجعة في قلبه والتي لا يطالها العلم بذاته . وبذلك يغدو الفن تكملة للعلم وامتداداً منه وليس خروجاً عليه ومعارضة له . ولقد أدى بهم ذلك إلى نفي الشعر الملحمي عن العصر ، فقد زالت الأزمان التي كان الإنسان يقيم فيها عبر الأسطورة البهية . والعصر عصر علم وتحر وثقافة والشاعر يلتزم بهذا الأمر ويرافق العلم في مراحله دون أن يتعبد له أو أن يدعه يقتحم أو يكدي عليه . فلم تعد مهمة الشعر أن يستعيد الماضي بقوة الخيال واللون المحلي كما كان الأمر في زمن الرومنسيين ، ولكن عليه أن يُحيي ذلك الماضي من خلال الوثائق والتحريات وأن يبدع ويثير الأفكار والأحداث والحياة الحميمة والحياة الخارجية وكل ما كان يشكل باعثاً لوجود أولئك القوم ومعتقداتهم وأعمالهم . وهكذا فإن الفن والعلم وقد افترقا زمناً طويلاً ، لا بد من أن يتحدا بل أن يتوحدا وأن يذوب أحدهما في الآخر ، إلا أن ما نؤكده أن افتقاد الحس الوجودي الفاجع والإلمام بالأشياء في حدودها التقريرية والواقعية جعل تجربة البرناسيين تبهت وتتضاءل قيمتها . وسيظل الشعر الكبير يتولد من اللعنة الكبيرة وليس من الطفيليات والشكل ذاته الذي أنعم به البرناسيون وثقفوه لا يفي بغرض الخلق والصنعة المتمادية في الدقة .

وكما كان العلماء يتقصون ويبحثون ويجمعون الوثائق والحقائق ، كان البرناسيون يتصرفون كذلك ، متأثرين بالطبيعيين في الرواية وعلى رأسهم زولا . وقد تآلفت بذلك مهمة العالم والفيلسوف ودارس الحيوان والمؤرخ والخبير بالأسطورة . وكان للبرناسي أهبة ثقافية كبرى على الموضوع الذي يدرسه . وهو يتحصن بالمعلومات التقنية والحسية ، يؤلفها ويضفي عليها قليلاً أو كثيراً من الرونق الفني ومن التمثل وربما التخيل البسيط الذي يقرر ما قد تعني أحوالها دون أن يقحم عليها أمور ذاتية وانفعالات طائشة . فالبرناسية هي دراسة شعرية للتاريخ والزوولوجيا والطبيعة في أزهارها وأشجارها والأديان والأساطير ، إنها استعادة لماضي الإنسانية وحاضرها من خلال الفهم الشعري .

٦ ـ الشعر كالنحت :

كما أن النحت هو نقش في الحجر ، فإن الشعر هو نقش بالألفاظ . هكذا كان يعتقد البرناسيون . إنهم ينحتون العبارة نحتاً كالصائغ الذي ينحت جوهرة بين يديه . ينحتون الأشكال والأوصاف ويقيدونها ويأسرونها كما يفعل المثال . والنحت هو المثال الأعلى للفنون بل إنه أسمى الفنون بالنسبة إليهم لأنه يمنع الحركة ولأنه ثابت ستاتيكي ، يقيم أمام العين والذهن في إطار الوضوح والنظافة الشكلية وكان الوضوح والدقة دأباً يدأب عليه هؤلاء الشعراء . فمنهجهم متكامل وآخذ بعضه بعناق البعض الآخر . وحين عزم هؤلاء على خدمة العلم ومجاراته وإكمال شوطه ، فإنهم نهجوا نهجه على الوضوح واستقام لهم في ذلك واقتفوا على أثر النحت لأنه متجمد وثابت ولأن أشكاله واضحة المعالم .

عالم البرناسيين هو عالم شاخص بأحداث ثابتة ، كالتمثال ، كفينيس ميلو وكان هدفهم الأكبر وبخاصة غوتييه ودي ليل أن يبدعوا في الشعر مثل تلك التماثيل الرائعة متوسلين مادة اللفظ والشكل والصورة كما يتوسل أولئك مادة الطين . فالنحت كان محتماً عليهم من نزعتهم الأساسية التي تقف إزاء الوجود موقفاً لا انفعالياً ، موقفاً لا مبالياً ينقلونه ويقررونه ولا تقوم دالة خاصة بينهم وبينه . وإنك حين تتلو الشعر البرناسي لا تقع على ظل للغموض . لا يمضك التساؤل عن الآية الأخيرة لذلك الشعر ، فهو يعرض ذاته ويكشف أوراقه بخلاف ما عليه شعر الرمزيين فيما بعد . فأين وضوح التجربة والمعاني والصور وشخوص التجربة وتحددها من اللعنة المشؤومة في الصور والتجارب الرمزية كما هي معروفة في شعر رامبو وفرلين ومَن

إليهما وفاليري إثرهما . ذاك أن الرمزيين بخلاف البرناسيين ذهبوا إلى أن الغاية القصوى للفن هي الموسيقى وأن الحقيقة ذاتها ليست سوى نغم . وتباين من جراء ذلك موقفهم من العالم ومن التجربة الشعرية المعبرة عنه .

أثارت سهولة الرومنسيين في التعبير عن حمّى انفعالاتهم سخط البرناسيين وأغضبتهم . لأن الرومنسيين قد انتهكوا قداسة الشكل والعبارة . حيث اعتبر البرناسيون أن التقصي في الشكل هو نفسه تقصٍ في التجربة . إنهم عبيد الشعر وفقاً للتعبير العربي المأثور ، يكررون التنقيح والتصحيح والعناية ويدرسون ويعيدون وفقاً لأسلوب خاص بهم ، وهكذا فإن القصيدة لا تتم إلا بعد ولادة متعسّرة أين منها الانثيالات الرومنسية والتكرار في التعبير عن الشعور وإضفاء جو الغموض والإبهام والإيهام على النص .

تلك كانت ركائز المذهب البرناسي فكيف نجد ذلك في القصائد ؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه في الجزء الثاني من هذه الدراسة .

البرناسية في الشعر العربي

إن المذاهب الفنية التي يقول بها النقّاد ويذيعونها في زمن من الأزمان كانت من قبل والجة في الطباع الفنية ومتضمنة في قلب كل عبقرية وهي وإن استحدثت في زمن ، فإنها كانت موجودة بالفعل الفني في كل زمن . فالبرناسية في الشعر وجدت منذ زمن قديم قبل المذهب البرناسي . وفي الشعر العربي الجاهلي نجد أنها المذهب الأهم والأعم لأنه المذهب الذي كان ينطبق على واقع النفوس والطباع والقدرة على التجريد والتعبير . فالجاهلي كان من واقعه الفكري والنفسي برناسياً ، بمعنى أنه لم يكن يتولى المادة كموضوع يعلله ويستشفه وإنما كان يتخذها وكأنها النهاية والبداية وأنها غاية بذاتها. ونفسيته المادية المنقولة عن بيئته المادية كانت تفرض عليه الوصف حيث ينقل الظاهرة ويعبر عنها بظاهرة أخرى أدل منها دون أن يتحامل على الظاهرة ويدعها تعني أكثر مما تعنيه . فالشعر الجاهلي هو في معظمه وصفي والشعر الوصفي هو في معظمه برناسي . ويمكننا القول أن وصف الطبيعة في أديمها وصحرائها ومائها ورمالها وآلها وبرقها ورعدها ومطرها وفي نباتها وحيوانها ، إن ذلك عبر عنه في شعر يتصف بالصفات البرناسية في نقل الظاهرة الخارجية والحركات أو السكنات وفي التشبيه المادي وذكر الأحداث . فالطبيعة الجاهلية هي طبيعة وثنية

مقدسة ومعصومة ولم تَنْتَبْ الشاعر عليها أحوال النكد إلا في لحظات يسيرة ، وفيما دون ذلك فإنه كان يشخص أمامها بعينيه المفعمتين بالأصباغ والألوان والأشكال وكان يطيب له أن يقرن ظاهرة بأخرى وأن يتتبع الحركات وأن يعيد بناء الاشياء من خلال الصورة واللفظة كما كان يفعل البرناسيون تماماً .

وسنقف على تفصيل ذلك في القصائد المحلّلة لشعراء جاهليين في الجزء الثاني من هذه المجموعة .

وتتلخّص خطوط المذهب البرناسي في اللامبالاة بالفائدة الاجتماعية أو الأخلاقية ، وعبادة الجمال الصافي ، والكره للشعر السهل لأنه ذو مظهر جدّ عاطفي . لكن مفاهيم أخرى رأت النور إلى جانب تلك المفاهيم وبنوع خاص ، دخل العلم والفلسفة ، وعلم التاريخ ، وعلم اللغات ، والأبحاث الدينية عالم الشعر بطرق ملتوية بعد أن كان قدماء الشعراء الروحانيين قد أبعدوها عنه بعد سنة ١٨٣٠ .

وهكذا ، بعد أن نضب العرق العاطفي والشخصي والاجتماعي والسياسي راح ليكونت دي ليل في سعيه للتفتيش عن منابع جديدة يستقي من المادة الشعرية اليونانية مادته البرناسية الجديدة .

الفصل الخامس

ـ الرمزيّة ـ

ـ خصائص ونظريات ـ

إن معظم الذين يتكلمـون على الرمـز أو الرمـزية يقبلون اللفظ على عـلاّته ويكتفون على الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها . وتعددت استخـداماتهم لكلمتي «رمـز» و«رمزيـة» وتضاربت بحيث إن الكـاتب الواحـد قد يستخدم الكلمة بمعانٍ متنوّعـة . فلم يفلح العلماء إزاء ذلـك إلى تحديـد تعريف واحد . فماهية الرمزية تتلخص في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخـر ، والمجتمع هو الذي يحدد معنى الرمز ، أو هو الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معيناً فتصبح رموزاً . ومع أنه لا بُدّ من أن يكون للرمز وجود مادي ملموس حتى يصبح جزءاً من التجربة الإنسانية ، فإن اكتشاف (معنى) الرمز لا يتم عن طريق فحص ذلك الكيان أو الشكل المادي وحده وإنما يمكنُ إدراك معناه فقط ، بالالتجاء إلى وسائل وطرق أخرى غير مجرد الاعتماد على الحواس[1] .

وصف الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire ، العالم بأنه «غابة من الرموز Forêt de Symboles» . ويعتبر بودلير رائد الرمزية في فرنسا .

ولقد كانت الرمزية Symbolisme أحد الاتجاهات المهمة في الأدب والفن في القـرن الماضي وبخـاصة في فـرنسا ، كمـا تأثـرت بها بعض الكتـابات الفلسفيـة واللغوية ، وإن كان المصطلح يطلق في العادة على مدرسة الشعر التي ازدهرت على

(١) Leslie A. White., the Science of culture: A Study of Man-and civlization, Farrar, straus & cudahy; N.Y. 1949, P. 35.

أيدي بعض أتباع الشاعرين ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé ، وبول فرلين Paul Verlaine الذين خرجوا على النمط السائد فيما يعرف باسم المدرسة البرناسية في الشعر ، وكذلك على المسرح الواقعي وعلى الرواية «الطبيعية» ، وحاولوا أن يعبروا عن طريق استخدام الرموز عن سر الوجود .

كان الشعراء البرناسيون الذين يرأسهم لكونت دي ليل يؤكدون أهمية الموضوعية والإجادة الفنية والوصف الدقيق والتحفظ الشديد . ودعا «الرمزيون» بدلاً من ذلك إلى قيام شعر «يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرونه في العالم رمزاً للحياة النفسية» . وقد نشر مورياس ما يعرف باسم «البيان الرمزي» في جريدة «الفيغارو Le figaro» (١٨ أيلول ١٨٨٦) ، كما أنهم تأثروا بأشعار إدغار ألان بو Edgar Allan Pœ ، وبنظرة فاغنر إلى الفنون ، ورأي شوبنهاور عن العالم ونظرية إدوارد ڤون هارتمان عن اللاشعور . ومع أنهم احتفظوا بفكرة الشعراء البرناسيين عن (الفن للفن) ، فإنهم يرفضون اهتمامهم بالصور الخيالية الوصفية واهتموا بدلاً من ذلك بالتعبير عن أسرار الكون والوجود .

وبوادر الرمزية ، يمكن أن نجدها في الحركة الرومنسية التي ظهرت في القرن الثامن عشر . ولم تكن الرومنسية مجرد نزعة عاطفية أو اتجاهاً للتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية ، بل كانت إلى جانب ذلك حركة تضم الكثير من الأفكار المعقدة المتشعبة التي وجدت طريقها إلى الرواية والمسرح والتاريخ والنقد ، كما وجدت طريقها إلى الفكر الفلسفي والنظرية السياسية والفنون . وكانت الرومنسية تدعو إلى ضرورة العودة إلى بساطة الطبيعية ورفض التقاليد الموروثة الجامدة وتشجع البحث عن الذات . وبعض أتباع هذه الحركة كانوا يعكسون في كتاباتهم بعض ملامح الرمزية كما هي الحال مثلاً في كتابات نوڤاليس Novalis وبخاصة في كتاباته عن اللغة وأثرها السحري الذي يتمثل في القوة الإيجابية للكلمة والإيقاع وتناسق الأصوات . فالطبيعة في نظر نوڤاليس هي رمز كبير وفسيح ، كما أن الرمز في آخر الأمر تمثيل لنوع آخر من الحقيقة ومن الواقع . كذلك تظهر بعض الملامح الرمزية في بعض الدراسات عن الأساطير اليونانية القديمة . وقد ظهر في ذلك الحين عدد من العلماء عن أمثال كلارك وهرمان ممن كانوا يرون آلهة الإغريق ، بل أبطال هوميروس ، رموزاً وتمثيلات رمزية للقوى الطبيعية أو حتى «قوى مجردة» ، وأنها كلها تؤلف ما يمكن

اعتباره نوعاً من الفلسفة البدائية»[1] .

إن هدف الرمزية الخاصة هو التعبير عن الحالة الانفعالية للفرد الذي يصدر عنه السلوك الذي نعتبره رمزاً لهذه الحال ، بينما هدف الرمزية العامة هو تحقيق التواصل بين أعضاء المجتمع .

وبعد هذا المدخل المتواضع لمفهوم الرمز ألا يمكننا أن نقف على خصائص ومميزات هذا المذهب ؟ بلى إن خصائص الرمزية تتجلى بالعناوين المفصلة الآتية :

١ ـ التحري عن الروح :

اعتبرت الرمزية الواقع المادي زائفاً في الدلالة على الحقيقة ، فارتبط الرمز بالسريّة والذي لا قبل للإنسان بفض لبابها إلّا إذا تصوّف وارتفع فوق المادة بحيث يتصل بالحقيقة الأولى في ثوبها الأثيري كما قال مالرمي . لذلك كانت الرمزية حالة من التفوق النفسي لا تفي بغرضها الدربة والثقافة وإنما تقتضي حلولية روحية عميقة بحيث يتعرى الوجود من طينته وتضيء روحه كالسرج الداخلية . فالرمزي الكبير هو الصوفي الكبير كما يذهب إيليا حاوي ، بل إنه القديس الذي قام بمعجزة الاتصال بالغيب واستخراج حقائقه الضنينة .

هذه الصوفية ليست صوفية الصلاة ، بل إنها نوع من التحري عن الروح في قلب المادة وتمزيق حجبها بحيث يحل الشاعر فيها ويتحد .

الحقيقة الرمزية حقيقة قائمة بذاتها ، ليست بحاجة إلى ما دونها ، وهي مستقاة من حالة الذهول التي تتخطف فيما وراء برقع الوجود ، وكل التفاصيل التي كانت تطرأ على الشعر الرومنسي سقطت كحثالة في الشعر الرمزي . وحين يرسم الشاعر الرمزي يصور عالماً خاصاً ليس مادياً ولا نفسياً وإنما هو عالم تآلف فيه هذان العالمان كما تقيم الروح في الجسد فيؤلفان الكائن الحي . وبهذا التحري عن الروح أضحى موقف الرمزيين موقفاً ما ورائياً فلسفياً شبه ديني من حيث الجوهر ، وهو المذهب الأفلاطوني القديم . غاية الشعر ليست الطرب والترنح بل غايته الحقيقة الكلية التي يدركها الإنسان بالتخطف إلى ما وراء الوجود .

هذا التنكر للقيمة الحسية رفعت الشاعر الرمزي إلى المرتبة السويرمانية برؤية

---

(١) تايلور ، مجموعة نوابغ الفكر الغربي ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٧ ، ص ٩٦ ـ ٩٨ .

الأمور . فالوردة مثلاً التي تستهويه ، لم يستوقفه عطرها وجمالها المبذول بنظره وإنما غدت مثلاً للتحري عن الوردة المثالية التي كانت حالة أو روحاً قبل أن تتخذ شكل اللون والعطر . وهذا ما دعا إليه مالرمي بوضوح ، أي النزوع من العالم الواقعي إلى الفكرة المجردة .

٢ ـ وحدة الحواس :

هذه الخاصة تشكل للرمزي الأداة الصالحة ليستطيع بواسطة اتحاد الحواس تخطي العالم الخارجي والولوج إلى العالم الداخلي . فالشاعر لا يقوى على التعبير من خلال الحاسة الرمزية إلاّ في الحالة العاليـا التي يوفي إليها حين ينزع عنه عالم المادة . يقول رانبو في قصيدة السفينة السكرى :

شهيد مرهق من القطب والمناطق
البحر الذي كانت تأوهاته تبدع له الانسياب العذب
كان يبعث إليّ زهوره التي من ظلال
ذات الكؤوس الصفراء

شاهد الشاعر هذه المناظر في حالة من تخطي الحواس والرتب المنـطقية . فعالم الرمز هو عالم مختلط الحس يحتضن فيه الخيال المعاناة الصماء ويستخرج منها الظلال السلبية .

٣ ـ تنكّر الرمز للتشبيه والاستعارة والكناية :

إن الرمزيين يأنفون أشد الأنفة من التشبيه ويجدان فيه الأداة الدنيا للتعبير الفني لأن حال التشبيه يظل قائماً على الافتراض والجزئيـة ولا يحمل الحقيقة ذاتها بل يتشبه بها . والتشبيه أيضاً ينم عن القصور دون أي ريب لأنه يقتبس جزءاً من الحقيقة عن جزء آخر يماثله . وفيه أيضاً تقارب نحو المحسوسيات أي فيه الانحدار نحو المادة والبعد كل البعد عن العالم الـداخلي . وهكذا الاستعـارة والكنايـة فهما صـورتان تقتبسان المدلول الواقعي القاصر . أما الرمز فإنه لا يقارن ولا يقابل جزءاً بجزء ولا يخمن ويفترض على الحقيقة بل إنه يكتشف في الظاهرة حقيقة قائمة بذاتها لا تنتمي لسواها .

الرمز هو العلوة العالية التي يدركها الشاعـر حين ينتفض من عقال الحـواس ويتلمس الحقيقة الأولى ويقبض على الوحي الماورائي ويدرك كنهه .

٤ - **إيجابية الصورة وسلبية الفكرة :**

تنمّ الفكرة على أن الانفعال حين أراد أن يتجسد طرأت عليه حالة الوعي والوضوح وعاد تصنيفاً أو تحديداً أو خلاصة فكرية ذهنية والشعر يشاهد الأشياء ولا يفهمها ولا يرتقي إلى المبادىء الجامدة المستقرة المماثلة لذاتها . فالفكرة هي وسيلة للعالم الخارجي ، للتفاهم الذي لا ينقص ولا يزيد ، بل إنها حطام الحالة النفسية ونفاياتها وحثالتها المقيتة . إنها النثرية الفعلية أي الكون المسطح ذو البعد الواحد والمستقر دون قدرة على التجديد والتجدد . وكل فكرة واعية ومصنفة ومعممة وكل حكمة ونتيجة وخلاصة تعتبر بالنسبة إلى الرمزي مادة مقحمة تعطل صفاء الشعر وتدلّيه في الحضيض . وأما الصورة فإنها على رتب ومنازل . وإذا كانت أبداً أرقى من الفكرة فإنها ليست كلها سائغة . وهناك الصورة المتولدة من الاستعارة وهي أرقى نسبياً. إلا أن الصورة الرمزية المثلى والتي ينبغي أن تكسو القصيدة منذ البداية حتى النهاية فهي الصورة الإبداعية التي تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم وتحتمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه . ونقول أن الصورة الرمزية تكون في حالتين : إما مظهراً مادياً مبتدعاً للتعبير عن حال نفسية وإما حال نفسية تقمّص إهابُها في العالم المادي . فالشعر الرمزي هو الشعر الصوري الأفضل من الناحية النظرية .

٥ ـ **أهمية الغموض والإيهام :**

الغموض ليس التعْمية التي طرأت على شعر مالرمي ، وليس الإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه ؛ وإنما هو حالة نفسية طبيعية . يحسب الرمزيون أن التجربة الفنية ذاتها هي غامضة ، وذلك يعني أن التجربة تكون قائمة في النفس كحالة صماء غير متمايزة المقاييس والمظاهر وأنها حين تسمى وتعيّن وتحدد ، إنما تكون قد جمدت وأفرزت طينتها الفكرية والمادية وزالت عنها سورتها التي كانت تعانق فيها الحياة . فالتجربة قابلة للإبداع الشعري ما دامت في حال الغموض وأما إذا تحولت إلى أفكار واضحة ومعانٍ واضحة فإنها تكون قد نزحت عن الحال الشعرية واتجهت نحو النثرية . فهمُّ الشاعر أن يلتقط وميض التجربة فيما يخطف . من هنا كان الغموض ملازماً للشعر . لكن ثمة وسائل أخرى إبداعية تتصل بسر العبقرية كما يقول أرسطو، تتضح بالاعتماد على النغمية والصورة الغيبية والإبداعية اللفظية أيضاً .

٦ ـ **الموسيقى :**

بعد أن جعل البرناسيون النحت المثال الأعلى للفن ، مال الرمزيون إلى

الاعتقاد بأن الموسيقى هي المثال الأعلى . ذاك أنها الوسيلة الفضلى للتعبير عن حالة الغموض قبل أن تذوب وترتسم عبرها الخطوط . الموسيقى لا تعطي أفكاراً بل تبدع في النفس رؤى وصوراً وأحوالاً والسامع ينزل منها في قلب التجربة ، في غفلتها وذهولها بنوع من التعاويذ النغمية التي تخدر الوعي وتدع الإنسان أشد تقبلاً للنشوة الفنية . وربما خيل إلى بعض الرمزيين أن الحقيقة الفنية وهي الحقيقة الوحيدة المعبّرة عن النفس ، إن تلك الحقيقة لم تكن أبداً فكرة ومعنى وإنما حالة ذاهلة متداخلة ، بل إنها كانت أصلاً نغماً ينسرب ويجول في النفس ثم تجمد وصار معنى ، كما هو شائع . لهذا فإن الرمزيين اقتضوا الموسيقى قبل أي شيء كما يقول فرلين لأن الشعر يذوب فيها ذوباناً وينحل انحلالاً ، وكان بودلير يوقع القصيدة على النغم الداخلي ومالرمي يتخذ الحروف كالوتر . نقول إن النغمية هي نقل لحالة اللاوعي بما هي في مستوى اللاوعي ، وهذه النغمية هي التي تدع القارىء ينتشي ويقتنع من دون أن يقتضي بينة أو برهاناً، كما هي حال النثر. النغمية هي التي تُبرم اليقين الفني الحاسم ، فيتقبل القارىء ما يتلى عليه ويؤمن به ويقتنع بمضمونه دون أن يلجأ إلى الوسائل الخارجية . أي أن النغمية هي التي تجعل التجربة مقنعة بذاتها وغاية بذاتها ، وقد تتكون تلك النغمية في الوَزن المنفرد كما يقول فرلين أو في الجمل القصيرة والطويلة المنزلة تنزيلاً خاصاً ، فضلاً عن توزيع حروف اللين والحروف الصوتية والحروف الساكنة . وقد درس الرمزيون تلك القدرة الخاصة في الحروف وسعوا إلى تأليفها وتصنيفها وفقاً لمعدلات لأن النفس تنزع أبداً إلى التحديد . إلا أن الأمر أشكل عليهم ولم يوفوا منه إلى يقين حاسم وربما ترددوا في التخرصات والتخرفات . والصواب في ذلك كله أن النغمية قد ما تتجسد في الخارج عبر الوزن والقافية والحروف وطبيعة الصياغة والتقديم والتأخير وما أشبه ، إلا أنها تظل في الواقع نغمية داخلية تكون في النفس وهي التي تشتق أساليبها التي لا تتحد ولا تقنن . إلا أن النغم الأهم في ذلك هو النغم النفسي وهو حدسي غامض ، بلغ من القوة والتفرد والحلولية بحيث إنه بات قادراً على أن يشتقّ في الصيغ والألفاظ وما أشبه القدرة على الإيحاء والتجسيد . ولنا في الأدب العربي مثل على ذلك في بائية النابغة وقد أقامها على الوزن الطويل وهو الوزن الكلاسيكي المطروق والمستنفد ، وقد بث فيه الشجو والغنائية والنزوح من الإيقاعية الداخلية القانطة التي حلت فيه إذ قال :

كَليني لَهُم يا أميمةُ ناصِبِ
وليل أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

تَـطاولَ حَـتى خَـلَـتْ ليس بِـمُـنْـقَضٍ[1]
وليس الــذي يـرعى النجــوم بــآيبِ

من أين تتولد تلك النغمية في النفس . تلك حالة تكون في النفس عندما تنفعل وتذهل وتتخطف عن الحسيات والمرئيات وتعـود إلى حالـة من النشوة الأولى التي تجعلها قادرة على تقبل الحقائق والاتحاد بها ونقلها . ومن هذا القبيل فإن النغمية تتولد من اتحاد النفس بالحقيقة أو بالحقائق الهيولانية التي بلا جسد مادي ، وفي تلك الأصقاع تكون الحقيقة الكلية الرمزية نغماً . والنغمية هي قبس من ذلك التآلف أو الإيقاع النهائي في ضمير الوجود . مثلها مثـل الرمـز الذي تتكشف بـه المادة عن روحانيتها الأولى .

٧ ـ اللغـة :

من الـركائـز المهمة التي مثلت دوراً مميـزاً في كينونـة المذهب الـرمـزي ، الإبداعية اللغوية ، بمعنى أن الشاعر كان يمزق جلد اللفظة ويفضّ لبّها ويصل إلى نواتها ويحولها إلى أداة إيحائية . كان بودلير يترك اللفظة تذوب في نفسه وتخرج منها وقد استقت من معينها . وفرلين كان يؤثر الأغنية الرمادية ويزدري باللفظة ويكسر من حدتها . غير أن مالرمي هو الذي انكب على اللفظة وانحنى عليها يعالجها ويتقنها حتى أوشك أن يكوّن قاموساً خاصاً في ألفاظها . اللغة مثلها مثل الموسيقى هي مادة حدسية لم يستطع النقد أن يحددها أو يقيّدها وإلاّ لغدت نظاماً بالياً .

٨ ـ الشمولية :

عندما رمـى الرمزيون إلى التعبيـر عن التجربـة في أقصى حدودهـا ، فإنهم قصدوا إنهاكها ليأتوا على نهاية مطافها فيحوشوها من كل ناحية غير قابلين بالمقطوعة المجزوءة التي تنقل حالة جزئية ، مؤمنين إيماناً قاطعاً بأن الرمزية هي وحدها الكفيلة بنقل الحالة في شموليتها النهائية ، فلا تقتصر منها على الجانب الانفعالي الرصفي والوصفي .

لذلك ، فإن الرمزية هي محاولة لإدراك أقصى غاية الإبلاغ والبلاغة ومحاولة رفع الناسوت (الإنسان بمادته) إلى مصاف اللاهوت (أي الإنسان بكماله الروحي) بحيث يدرك الإنسان الحقيقة الكبرى الأسمى والأكمـل . وعلى الرغم من ذهـابها

(١) انظر الديوان : دار الجيل ، ١٩٩٩ ، شرح الدكتور يوسف فرحات .

أشواطاً بعيدة في بنيان الهيكل الفكري والمعنوي إلاّ أنها لم تدر ظهرها للرومنسية بل أفادت منها بصقل الاتجاه الداخلي ومنحته القدرة على إعادة خلق المادة . واستقت من البرناسية إبداعية النحت التعبيري ورشفت من الكلاسيكية صرامة العقل فامتنعت عن الشطط والهذيان حتى غالت كثيراً فاقتربت بصورتها المتطرفة إلى السوريالية التي حوّلت بدورها التجربة الرمزية إلى نوع من الهذيان والحلم الذي لا ينتهي اعتقاداً منها أن النفس تعبر عن حقيقة وجودها في الحلم أكثر مما تعبّر عنها في اليقظة . ولسوف يأتي الكلام على هذا المذهب .

ـ الرمزية عند العرب ـ

قامت الرمزية على السرية والروحانية ، وقامت الكلاسيكية على العقلانية ، والرومنسية على الانفعالية ، والبرناسية على الحسية ، في قلب هذه التحديدات لم يكن العربي على مقدرة بأن يلمّ بهذه التجربة لأن الظروف لم تتسنَ له أن يلج هذه المعتقدات . لكن ما يسمى بالأساطير قد غزا الشعر العربي وبين الأسطورة والرمز علاقة بنيوية وطيدة . الأسطورة هي الرمز الأكبر لأنها تنقل معاناة النفس تحت وطأة ذاتها ووطأة الحياة والكون من خلال حالة كلية شاملة .

وعلى الرغم من ذلك لسنا نجد في الشعر العربي الجاهلي قوة غيبيّة تطرأ وتغير المصائر ، وإنما كان الجاهلي يعمد إلى ذاته ويخلق أسطورة القوة الفردية كما في شعر عنترة أو من خلال فرسه الذي كان يقتحم به وعورة المسالك وصعاب الجبال . أو كما فعل الشنفرى حيث اعتصم بذاته الفردية واعتبرها البداية والنهاية وتحدى الجوع . إلاّ أن الرمز بمعناه الذي حددناه سابقاً يبقى خجول الرؤية وافتقاد الصورة الغيبيّة ساقه الجاهلي إلى الواقعية حتى توهم الانتصار على نفسه من خلال نفسه .

وفي رأي بعض البحاثة أن الشعر الصوفي هو على صلة وثيقة بذلك المنحى . والحقيقة أن أبا تمام ربما لمعت في سماء شعره بعض الرؤى الرمزية الطارئة ، إلاّ أن طبيعة شعره كانت تناقض التجربة الرمزية . أما الشعراء الصوفيون فقد راجعنا أشعارهم وفق المفاهيم في المذهب الرمزي فلم نكد نقع على لملمات حيث كان معظمهم من الأدباء الانحطاطيين يتولون المعاني القديمة الهرمة في الحب والرحيل واللوعة والخمرة ، ويستنبطون لها التعاويذ . إنما الرمزية هي حالة من الروحانية

المقيمة التي لا تتوسل الليغوريا أي التعبير بشيء ظاهر عن الشيء المضمر[1] . وهي الحلولية الفعلية التي يتهدم بها جدار العقل والحواس والمادة . في عالم الغيب النفسي ، وعبر تلك الرؤيا تأخذ المظاهر المادة دلالات أخرى ، حالات استشراف . ومع أن الصوفية كانت تعبر عن نزعة مماثلة إلاّ أنه لم يقدّر لها هذا الإبداع الكلي لأنها أوقعت نفسها في أذيال الشعر العربي المترهل . فبقيت التجربة الرمزية مقفلة على المتصوفة العرب الذين أفاؤوا إلى ظلال التشابيه والألوان البديعية .

أما الرمزية في الشعر العربي المعاصر فسوف تستوي ضمن دراستنا للنصوص الشعرية الكثيرة في هذا الشأن .

ـ الدّاديّة ـ

كان لنشأة الدادية علاقة وثيقة بواقع الإنسان الطالع من أردان الحرب العالمية الأولى . هذه الحرب التي شجعت الإنسان على تقوية غرائزه وحبه لسفك الدم والقتل وانتهاك الحرمات . من بؤرة هذا الواقع المنحط حاول جماعة من المفكرين النظر في القيم الإنسانية كلها ، أكانت فنية أم أخلاقية أم اجتماعية معتبرين أن وجودها لا يعدو الوهم والاعتبار والخرافة . لقد تبذل العقل ، إذ كان عميل الحرب يستخدم أسلوبه ليتفنن بالقتل والتشريد وكأنه أداة إنسانية فاشلة . لذلك قيل إن الدادية قد نشأت في مطلع عهدها ببواعث ليست متصلة اتصالاً مباشراً بالفن وإنما نمت عن حالة من القرف . تشتت أهل الفكر واندثر بعضهم ، ومن كتب له النجاة راح يكشف عن عاهة الإنسان ويصوّر القيم الزائفة .

ولفظة «دادا» لم يتفق الرأي على مَن كان الأسبق في استعمالها وهي بلا معنى ، قد اقتبست من أحد القواميس لانتفاء المعنى منها وذلك في عام ١٩١٦ في زوريخ . وقد أقرّ الجميع أنها عرفت في خمّارة فولتير وهو مقهى كان الأدباء لا يزالون يدلفون إليه .

ويقول قاموس أوكسفورد إن هذه اللفظة بطبيعتها الأميّة كانت توحي برفض إرادي للعالم الموروث وقيم البالغين واعتناق موقف سذاجة مطلقة من الوجود . إنه موقف من المجتمع والأخلاق والضمير .

---

(١) حاوي : الرمزية والسريالية ص ١٤٩ .

كان الداديون يعتمدون العودة إلى الطفولة وسذاجتها ، حاكمين بذلك حكماً مبرماً على عالم الكبار الذي لا يجد حلاً لمشكلاته إلا في الحروب والدم . رفض هؤلاء المفاهيم والمعاني التي كان يحرص عليها الكبار وأرادوا عودة الإنسان إلى حالة البداوة الأولى ، إلى حالة الانتفاء من التعاليم ، ليتقبّل الإنسان الوجود تقبّلاً جديداً ، لا يمتّ بأية صلة لواقع الوجود القديم الذي تعارف إليه الكبار وساروا على نهجه . وامتناع المعنى عن تلك اللفظة ، إنما كان دعوة للعودة إلى الأميّة المطلقة لأن كل ما كان مقرراً ومتّبعاً إنما اعتمده الكبار أدوات للحرب والقتل والإبادة .

كان تزارا أحد كبار المنظّرين في شأن هذا المذهب يقول : «الوطن والعائلة والأخلاق والفن والدين والحرية والأخوة ، كانت تُعتبَر قديماً جواباً للحاجات الإنسانية ، وفي يومنا لم يبقَ منها إلا هيكل عظمي من الاتفاقات والاعتبارات . هناك عمل تهديمي كبير ينبغي أن يتمَّ . لا بدّ من التكنيس والتنظيف» . وإن عمد الداديون إلى الهدم ، غير أن الرؤيا البنائية لم تكن جلية عندهم ، فقد أغرقوا ، كلٌّ في مذهبه .

ومن ثم عاد معظمهم إلى مذهب روسو والرومنسيين باللجوء إلى قلب الطبيعة والارتماء بأحضانها . تمادوا ورفضوا كل سمة من سمات العقل . واعتبروا أن كل نظام عقلي أو اجتماعي كان صنواً للرق .

واللاعقلي هو الذي يعيد الإنسان إلى حقيقة بداوته الأولى . وكأنه بموقفه هذا يدعو إلى الإلحاد لكل ما تعارف الناس عليه . فالدادي هو الذي يعيش الإلحاد الاجتماعي والأخلاقي والفكري وليس الذي ينظّر في ذلك ويؤلف . ومن هنا كان يسعى الدادي إلى التصرف الشاذ والنابي والمزعج للتدليل على غبائه .

أشهر مَن أسس لهذا المذهب كان أرتير كرافان ، وجاك فاشيه . كان الأول ملاكماً معتبراً أن الملاكمة هي العمل النموذجي للعودة إلى العفوية وكان فاشيه نقيضاً له مثال الدندي ، أي الإنسان المتحذلق في لباسه وتصرفاته .

ونظراً لهذه الفوضويّة في الأراء والتناقض في الأشخاص ، فإن الدادية لم تترك آثاراً فنية قائمة لتوّها وإنما مهّدت لظهور السريالية وكأن هذه الأخيرة كانت في أهم جوانبها تجسيداً لمبادىء الدادية في الفن . ولعل سلفادور دالي الفنان الشهير خير ما يمثل هذا التزاوج بين المذهبين . من خصائص الداديّة عالميتها ، لأنها لم تقف عند حدود وطن أو إقليم .

كانت تنشط وتتوزع عبر غير عاصمة عالمية . لم تتقيّد بدربة أو بحدود ولم تخضع للنظريات العريقة ، كانت تثير الغموض والفوضى بين حدود الأنواع الأدبية وتزيل الحواجز بين الفنون . كان بيكاسو الرسّام الشهير الذي تأثر بها كثيراً ، يجمع بقايا السيّارات والدرّاجات والحدائد ليؤلف منها لوحة أو تمثالاً . كان الداديون يبتدعون حيلاً للنظم ، يحطمون به المفاهيم والأقيسة . كما كان بعضهم يجمع قصاصات الصحف ويرتبونها بعضاً فوق بعض كيفما اتفق فيجدون في ذلك المستحيل المعنوي فعلية في الإبداع .

إنها تجسد حالة اللامعنى وإن أراد بعضهم إضفاء صفة المذهب عليها وإيهام الناس بجديتها وعمقها ، غير أنها بقيت بحالة اللامنطق واللاتوازن . ومنذ أن توهّجت على يد تزارا ، حيث أعلن بياناً ذكر فيه أن النقد باطل وذاتي وزائل ، لم تكن موقفاً مجّانياً يكتفي بعرض الآراء بل كانت ذات نزعة فعلية ؛ إذ حرص أهل هذا المذهب على تأليف الأنصار وحشدهم عبر مظاهرات فنيّة يثيرون بها حماستهم فحاولوا التأثير في الأدب والشعر وإن لم تنتج آثاراً تذكر .

لعلّ من جرّاء دعوتهم ، تحرّر الشعر من الأوزان والصور التعادلية والقوافي . وإن معظم المسرحيات التي كانوا يقدمونها لم تتقن إلاّ الإقذاع والهجو والشكوك والشتائم بحيث أن الجمهور يصاب بالانفصام والريبة . فالناحية البنائية في كل أعمالهم كانت واهية لذلك لم يكتب لهذا المذهب الاستقلالية والخلود ، واحتاج إلى دم جديد ورئة أخرى يتنفس بها بعد أن سد رئتيه غبار النشاز والفوضى بنزوعهم إلى الحالة البدائية . تمثلت هذه الرئة بالسريالية .

ويمكن أن نستخلص بعد الخطوط التي سارت عليهم الدادية . من هذه الخطوط أنها اعتمدت التناظرات والصدام بالرأي والعقيدة وقلبت المفاهيم الأليفة وعمدت إلى نوع من العري الأول بحيث سقطت معها كل المقدسات والثوابت في وسائل التعبير والإفصاح . ولعل فضيلتها الأولى تقوم على السعي إلى القبض على الكائن الأول وتلمسّه في حالة المخاض الأول البكر . وفضيلتها الثانية أنها اكتشفت اللاوعي حين حطّم أصحابها السدود الحسيّة التي كانت تحسب كأنها قدر محتوم . ثم بيّنوا في الفضيلة الثالثة أن النفس خالقة بذاتها المعصومة عن الخطأ . كما أظهرت فعالية العمل الجماعي وأن القوى المتآلفة هي أسمى بكثير من القوى الفردية . وهكذا من حيث أرادت الهدم كان البناء .

ـ السريالية والفرودية ـ

هي حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة ، أو بأية طريقة أخرى ، عن العمل الواقعي للفكرة . يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل ، بعيداً عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي هذا ما حدده ا. بريتون في القاموس[1] .

وجاء في دائرة المعارف : «إن السريالية مبنيّة على الاعتقاد بالواقعية السامية لبعض أشكال التآلف التي بقيت مهملة حتى مجيئها ، وعلى القوة العظيمة للحلم ، وعلى لعبة الفكر النزيهة . إنها تهدف إلى هدم جميع الحركات الذاتية النفسية الأخرى ، وإلى التعويض عنها بحل مسائل الحياة الأساسية» .

إن غاية الثورة السريالية هي كشف الفكر للفكر نفسه ، و «إدهاشه» بكشف خطأ سيره العادي . وهي تستعمل «طريقة جديدة للتعبير» من أجل الوصول إلى طريقة جديدة للمعرفة ، يكون غرضها في هذه «الأنا» المطلقة ، المستقلة عن عادات الفكر المتغيّرة ، وهذا العالم الذاتي يستطيع الشاعر وحده أن «يحاصره ويتبع خطوطه المعقدة» . وتجيء سلطة فرويد فتدعم هذه الادعاءات بالنسبة إلى هذه الناحية . إن أول مَن وضع منشور السريالية هو أندريه بريتون ثم ناصره لويس أراغون فأنكرت الواقع إنكاراً كلياً واعتبرته زائفاً وشوهت معالمه . والدادية كانت كما رأينا قد أنكرت كل شيء في العالم ، والرمزية قد أنكرت الواقع على أنه يمثل الحقيقة الفعلية إلاّ أنها لم ترذله بل كانت تستشفّه ؛ أما السريالية فقد وفدت في تلك الحالة النفسية الإلحادية ، ومن القرف من قصور الواقع ، وأرادت أن تحرر النفس الإنسانية تحريراً كاملاً واعتبرت أن الحركة تكون في الفن كنقطة انطلاق ، لأن الفن هو الذي يمارس الدأب والتحري عن الحقيقة الفعلية . والسريالية هي تفكيك للواقع ونثر له إلى جزئياته وإعادة بنائه من جزئيات الوقائع ، معتبرين أن الآلية وحدها هي التي تحرر النفس من سلطة العقل وهيمنته . ومتى انعتقت تلك النفس فإنها تنطلق وتفتح كواها وتتفاعل أحوالها بعضاً مع البعض الآخر .

ولعلنا بعد هذا المدخل نستطيع أن نحدد بعض المرتكزات التي قامت عليها الحركة السريالية ، نوجزها على الوجه الآتي :

---

(١) فان تيغام : المذاهب الأدبية الكبرى ص ٣١٧ .

١ ـ السخرية والتفكّه :

قد يخيل للبعض أن السخرية والتفكّه أمران مجّانيان ، وهما يصدران عن نزعة داخلية لرفض الواقع أو للإزراء به وبالتقاليد التي تخضع الناس لها .

ففي أعماق نزعة السخرية روح عاصية تريد تغيير مقاييس الواقع واستبداله . ولعلها في رأي البعض ، أفضل وسيلة لهز نير المداجاة الاجتماعية والمفاهيم التي ركن إليها الناس واستظلوا بها . السريالية نقد حدسي وضمني للجهاز العقلي والاصطلاحي وقوة تستخرج عملاً أو مجموعة من الأعمال لتلقي بها في لعبة مدوخة من العلاقات غير المنتظرة وفوق الواقعية وهي تحرر الروح وتدعها تحاول الارتقاء والتمرد»[١] .

فلو نظرنا إلى مهرّجي المسارح والسيرك لوجدنا أنهم يرتدون ثياباً مخالفة للواقع ويتفوهون بعبارات تخالف الأعراف والعادات ، يحاولون بذلك إخراج الواقع البليد من واقعيته وابتداع واقعاً انفعالياً تهكمياً .

والسريالية تريد أن تفيد من مبدأ التناقض ومن التقنية التهكمية التي تعبث بالواقع وبذلك تكون ثورة داخلية لتحرير النفس من عقالها وعودة إلى حالة التشويش البدائي حين كانت الانفعالات تتجسّد وتنبري من دون أن يكبحها الواقع في حدود الممكن والمستحيل . ولعل فكاهة الأفلام السينمائية والمسارح الشعبية والأفلام المعروفة بالصور المتحركة حيث تتعدل النسب ويبطل الممكن وتسقط الاعتبارات المنطقية ، فنرى مثلاً الهرّ يتحول إلى حائط عندما يصطدم به ، ثم يفك قيده ويعود مجدداً إلى هيئته الأولى ليخترق شجرة أو منزلاً وكأنه الهواء ، كلها أمور تنتمي إلى السريالية بنسب متفاوتة ، لأن الواقع لا وجود له فيها . والفنان إنما عبر بذلك عن إمكانية نفسية وحلمية لا تتيسر إلاّ لمن تعمّد بمنطلقات المفاهيم السريالية التي تولد الفرح في النفوس بالتحرر من قبضة العقل الوقور المتزمت .

٢ ـ مفهوم المخيّلة :

إذا كان الكلاسيكيون قد نادوا بأن الشعر هو عربة يجرها حصانا العاطفة والخيال ، ويقودها الحوذي العقل ، فإن السرياليين يهزأون بهذا المفهوم ويعتبرون أن

---

(١) فان تيغام : السريالية ص ٢٢ .

المخيلة وحدها هي الكفيلة بتجديد العالم وخلقه بصورة دائمة بعيداً عن الرتابة . فالواقع يضيق بالنسبة إلى رحابة المخيلة التي توازي رحابة النفس البشرية . والأقاصيص التي حفلت بها آثار أدغار ألن بو تقع في باب السريالية ، وهي تنمي التوقعات غير المنتظرة والصلاة المدهشة والتحولات شبه السحرية . وأقاصيص ألف ليلة وليلة التي تحدثت عن بساط الريح والقنديل السحري والكائنات العجيبة هي من أعماق التجربة السريالية وقد أضاءت جوانب داخلية وسرية في النفس والوجود .

والسرياليون لا يحسبون أن نتاج المخيلة هو من باب النوادر والخرافات اللامجدية وإنما هو من باب الأساطير التي تتجمد بها المخيلة وتبدع وتجسد أحوال النفس . والمخيلة السريالية لم تود بأصحابها إلى العدمية بل إلى نوع من الجمالية الجديدة لأن نسبة المعنى المختلق للأشياء ليس لهواً وصدفة بل هو موقف فلسفي محض . هي التي رفعت الواقع إلى ما فوق الواقع . وبين الواقع واللاواقع سكنت المخيلة التي تبدع تلك الكائنات وتهبها الفعلية الزمنية لأنها تنبع من قلب الإنسان وأحلامه المستورة القابعة في لا وعيه .

إن الفكرة القائلة بأن الشعر هو إحدى الوسائل الأكثر فعالية للتغلغل في جوهر العالم ، ليست جديدة . لكن السرياليين أعطوها قوة جديدة . فبالنسبة إليهم يختفي مفهوم الفن ليفسح في المجال لمفهوم الاكتشاف .

وكلمة سريالية تعبر عن إرادة لتعميق الواقعي ، والقبض على الضمير بوضوح شديد . رانبو بنفسه كان يقول : أريد أن أكون المريض والهستيري والمجنون والمجرم والقديس . ولويس أراغون يؤكد أن الأمور الأربعة ؛ الصدفة والحلم والوهم والخيال هي مادة إنسانية فعلية بخلاف ما ذهب إليه السابقون .

وبالنسبة إلى السرياليين فإن الحلول في قلب الخيال البكر النهائي والكلي يشكل السبيل الناجح لاستعادة عالم الغرابة بحيث يفقد العقل الإنساني مراقبته . لهذا راح السرياليون ينتقدون الواقعية والطبيعية كما عرفتا في آثار بلزاك وفلوبير وزولا وموبسان . هذه الآثار التي ذهبت تلامس سطح الواقع وتتوهم أنها تؤدي عملاً علمياً برأي السرياليين . ليس ثمة كاتب واقعي أو طبيعي لا يشك ولا تعتريه الحيرة أمام النفس البشرية في أعماقها حيث يطغى الظلام . ليس الوصف النثري المتهادن الذي ينسخ ، يشاهد الأشياء على تخوم الرؤيا من دون أن تبت صلته بعالم الواقع . وكان السرياليون يأخذون على الواقعي هذه الهزيمة .

٣ ـ الحلـم :

لم يقتفِ السرياليون الحلم الواعي في اليقـظة بل هـو الحلم الليلي . وهم يعتبرونه أقوى تعبيراً عن واقع النفس . ولكل منـا أن يتمثل واقـع الحلم الليلي أو الكابوس ، وعندئذ يتمثل الحالة الشعرية كما يريدها السرياليون . فعالم الحلم ذاك هو عالم الشعر الصافي لأن النفس تكون فيه كما كانت من قبل حرة ، سادرة تنطلق من ذاتها وتعود إليها . ويسمح الحلم للمرء بأن يتسلل إلى نفسه الباطنية ويدرك بذلك أسمى أنواع المعرفة .

ويشبه السرياليون الحلم بالفانـوس السحري الـذي يضيء الأشياء ويـوهجها أشكالاً أخرى . وكان فرويد يزعم أن في الحلم يتفجّر اللاوعي المكبوت فينا . وفي الحلم تـزول قضيـة الإمكـان والمستحيـل وليس ثمـة عـوائق بين النفس والمخيلة المجسّدة ، والحلم وسيلة للمعرفة المتفوقة غير المقيدة . ولم يتخذه السرياليون غاية بذاته في التعبير عن التجربة إنما أخذوه للتدليل على الواقع النفسي الحي والأصيل .

٤ ـ الجنون والدهشة :

في مفهومهم للجنون أن الإنسان يتحرر من وطأة العالم الخارجي . وقد أكّد سلفادور دالي هذا المفهوم بمراقبته المصابين بعقدة البرانويا ذوي الكبرياء .

وبصورة عامة ، فإن السرياليين هم ضد المنطق والحـدس والوحي . يقـول فرويد : «إن شعراءنا هم أسيادنا في معرفة النفس ، نحن الناس العاديين ، لأنهم ينهلون من ينابيع لم نجعلها بعد سهلة المدخل للعلم . والشعراء ، على الرغم من كل شيء ، هم الذين على تتابع الصور ، جعلوا الاقتبال ممكناً ، وسمحوا بانتظار الـدوافع القـابلة لوضـع الإنسان في قلب الكـون ، وتجريـده لحظة من مغـامـرتـه الانحلالية ، وتذكيره أنه بالنسبة لكل ألم ، ولكل سرور خارج عنه ، مكان للمقصد والصدى قابل للكمال إلى غير حد»[1] .

وكما أن الشعر أداة بحث نفسي وكوني ، فهو كذلك مصدر لقاعدة حياتية . إن السريالية هي في الأصل ضد الصوفية طالمـا كان التصـوف يفترض عـالمـاً ثـانياً . والسريالية لا تلغي المدهش بالطبع ، بل إنها ، على العكس ، تتلاقى وإياه في كل

---

(١) فان تيغام ص ٣١٨ .

خطوة ؛ لأن عاطفة الدهشة هي الينبوع الحقيقي للجمال .

غاية السريالية في كل ذلك هي إيقاظ الإنسان على رؤية جديدة ، تكون نتيجتها إعلان موقف المرونة محل الصلابة الديكارتية وتكون من وسائلها القبض على الواقعية النفسية في جوهرها بممارسة الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام .

أخيراً ، ليس في الشعر العربي القديم نبذ ومظاهر من هذا المذهب الفني لأن الواقع كان يقيّد الشاعر ويستعبده . أما ما جاء به كبار الشعراء في وصف جريء يتناول الفرس والناقة والمطر والسحاب والمرأة وما إلى هنالك هو أمر لا يقع في باب السريالية بل يناقضها ، لأن هؤلاء حاولوا من خلال تلك الملامح المجزوءة أن يبتنوا الواقع . أما في الشعر المعاصر والحديث فلنا وقفات مهمة عند كل من البياتي والسيّاب وعبد الصّبور وخليل حاوي وغيرهم .

ـ بين السريالية والدادية ـ

حين حاول الداديون الاتفاق على أساليب الإبداع ، كانت السريالية خالقة ومولّدة لآثار فنية متفوّقة وكانت محاولة لانتظام الدادية وتقييدها وإخراجها من سديم الفوضى . ومع ذلك لم تفقد الدادية شعلتها لتوّها وظل جماعة من أتباعها يقومون بتجاربهم منكرين التصانيف والماهيّات المجرّأة للفنون بين الموسيقى والرسم والرقص والنحت ، كلّها يجب أن تجتمع في أثر فني واحد منظوم . هذا الفن الكلي هو تعبير عن الإنسان الكلي باللاعقل واللاوعي وبذلك يُخْلَق الإنسان الجديد المتعدد الأبعاد .

الوجودية

يتسم هذا المذهب بقدر من الهلامية ؛ حتى أصبح لقب «الوجودي» يطلق على ألوان من البشر والأنشطة التي لا ترتبط بالفلسفة الوجودية إلا من بعيد ، حدّد جان بول سارتر الوجودية بقوله : «كلمة الوجودية أصبحت الآن تطلق بغير ضابط على أمور بلغت من الكثرة حداً جعلها لم تعد تعني شيئاً على الإطلاق. . .» .

غير أن المشكلة ترجع ، من ناحية ثانية إلى نوع من الهلامية موجود في صميم الوجودية ذاتها . فأنصار هذه الفلسفة ينكرون أن يكون من الممكن وضع الحقيقة الواقعية ، في تصورات دقيقة محكمة أو سجنها في مذهب مغلق . من هنا فقد أطلق أبو الوجودية الحديثة «سرن كيركجور S. Kierkegaard» أسماء ذات مغزى على كتابين من أهم كتبه هما : «الشذرات الفلسفية» و «حاشية ختامية غير علمية» . ودخل في صراع ومذهب الفلسفة الهيجلية الذي يحوي كل شيء ؛ ذلك لأن النظرة الوجودية تعتقد أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة أو لا يمكن أن يعرف العالم ككل إلا عقل يكاد يصل إلى مستوى الألوهية ، وحتى إن وجد مثل هذا العقل فسوف تكون هناك فجوات في المعرفة التي يحصلها .

ينبغي ألاّ نبالغ في القول بأن الوجوديين ، بصورة عامة ، قد انتقدوا المذاهب الميتافيزيقية ، فذلك لا يعني أنهم هم أنفسهم لم يكونوا مذهبين على الإطلاق ، أو حتى أن بعضهم لم يقدم لنا لوناً من الميتافيزيقيا خاصاً به .

يقول «هرمان ديم Hermaun Diem» : «لو أن كيركجور قد جاء متأخراً مائة عام ، أعني لو عاش في أيامنا هذه عندما أصبح ينظر إلى «المذهب» نظرة أكثر تواضعاً

عن ذي قبل . . . لكان في وسعه أن يقدم مـذهباً في الجـدل الوجـودي ينافس بـه المذهب الهيجلي» .

ليس من جـدال في أن «مـارتن هيـدجـر Martin Heidegger» اعتقـد أن التحليلات الوجودية التي قام بها في كتابه «الوجود والزمان» كانت ذات طابع علمي . ولقد كان توماس لانجان Thomas Langan على حق في حكمه عندما ذهب إلى أن هيدجر احتفظ بالرؤية العينية الموجودة عند الوجوديين : «دون أن يضحي بالترابط والمنهجية اللتين ارتبطتا بالتحليلات الفلسفية النسقية التقليدية» . وفضلاً عن ذلك فإن معظم الفلاسفة الوجوديين برغم أنهم نبذوا المذاهب الميتافيزيقية التقليدية فقد غامروا بإطلاق بعض التـوكيدات ذات الـطابع الأنـطولوجي . ومـع ذلك يـظل من الصواب القول إنه لا توجد نظرية عامة ينتمي إليها سائر الوجوديين ويمكن مقارنتها بالمعتقدات الرئيسية التي تجمع المثاليين في مـدارس خاصـة بهم . لذلـك أطلق البعض عليها «أسلوب في التفلسف» ولم يدخلها في صلب الفلسفة . والوجوديون الثلاثة العظام كيركجـور ، وسارتر وهيدجـر ، خير شاهد على هـذا التباين . لكن برغم الاختلاف في وجهات نظرهم ، فإننا نجد بينهم كذلك التشابه الموجـود في الأسرة الواحدة لذلك أطلق عليهم اسم «الوجوديين» .

يمتاز هذا الأسلوب بسمات عامة نختص بذكر بعضها فنقول : إن الأسلوب في التفلسف يبدأ من الإنسان لا من الطبيعة . فهو فلسفة عن «الذات» أكثر منه فلسفة عن «الموضوع» ، لكن قد يقال أن المذهب المثالي يتخذ ، هو الآخر ، نقطة بدايته من الذات ولهذا فإن المرء لا بد له من تحديد الموقف الوجودي تحديداً أبعد ، بأن يقول مثلاً : إن الذات عند الفيلسوف الوجودي هي الموجود في نطاق تواجده الكامل . فهذا الموجود ليس ذاتاً مفكرة فحسب وإنما هو الذات التي تأخذ المبادرة في الفعل وتكون مركزاً للشعور والوجدان . فما تحاول الوجودية التعبير عنـه هو هـذا المدى الكامل من الوجود الذي يُعرف مباشرة وعلى نحوٍ عيني في فعل التواجد نفسه . ولهذا فإن هذا الأسلوب في الفلسفة يبدو في غيـر مرة ، مضـاداً للأسلوب العقلي Anti intellectualiste(*) . فالفيلسوف الوجودي يفكر بانفعال عاطفي كمثل الذي اندمج كلياً في الوقائع الفعلية للوجود .

(*) الأسلوب العقلي الجافي الذي لا يسمح للعواطف أو للمشاعر أو الانفعالات من أي نوع بان تتدخل في الحكم .

والتركيز على أهمية الوجود يعني أيضاً أن المرء لا يستطيع أن يضع «طبيعة» أو «ماهية» للإنسان ثم يبدأ في استنتاج ما يترتب على هذه الطبيعة الإنسانية من نتائج . وربما كانت الرؤية الوجودية للمشكلة هي أساساً التي تعطي لهذه الفلسفة طابعها الذي يتسم إلى حد ما بالهلامية . يقول سارتر معبراً عن هذه الرؤية إن وجود الإنسان يسبق ماهيته ، ثم يستطرد موضحاً : إننا نعني بذلك أن الإنسان يوجد أولاً وقبل كل شيء ويواجه نفسه ، وينخرط في العالم ، ثم يعرف نفسه فيما بعد . وإذا كان الإنسان ، كما يراه الوجوديون غير قابل للتعريف ، فإن السبب هو أنه في البداية لا شيء .

إن ما تقدم من الملاحظات قد يكون كافياً لإيضاح فكرة الأسلوب الوجودي في الفلسفة . والذي لا يمكن أن نصل إلى فهم كامل لهذا الأسلوب إلاّ إذا تتبعنا ما أنتجته هذه النظريات في أشكالها المتطورة والمتنوعة .

١ ـ الوجودية والفلسفة :

من الوسائل التي يمكن بها الحكم على أهمية الوجودية ، البحث في مدى نجاحها في تخطي الدوائر الضيقة التي ينحصر فيها الفلاسفة المحترفون ، لتمارس تأثيراً ثقافياً أوسع ، إما بالتعبير عن روح الثقافة أو بنقدها . ولو أخذنا جدلاً بهذا المقياس لاعتبرنا الوجودية بالغة الأهمية إذ إن أثرها بارز حقاً في كثير من فروع المعرفة والفنون .

٢ ـ الوجودية وعلم النفس :

من أهم التأثيرات التي مارستها الوجودية تأثيرها في علم النفس العام وتطبيقه . فكان من جرّاء ذلك نشوء مدرسة جديدة في الطب النفسي الوجودي .

يعتقد بعض علماء النفس أن محاولة جعل علم النفس مسايراً لمناهج العلوم الطبيعية كانت محاولة خاطئة ، لم يكن لها سوى نفع ضئيل كما ذهب البعض الآخر إلى الاعتقاد بأن الوجودية تقدم طريقة لفهم طبيعة الذات والشخصية في حالتيها الصحية والمرضية ، أفضل من الطرق القديمة ، بما فيها الطريقة الفرويدية . ولرائد الوجود جان بول سارتر اهتمام شديد بهذا العلم . فقد وضع في نهاية كتابه «الوجود والعدم» الخطوط العامة لتحليل «نفس وجودي» ذهب فيه إلى أن الرغبة في الوجود ،

التي تنشأ من افتقار ما هو لذاته للوجود أهم من اللبيدو[1] الذي تركز عليه تحليل فرويد . ولا ندخل هنا في اجتهادات العلماء حسبنا الإشارة إلى أهمية هذا المذهب عند أهل الاختصاص .

٣ ـ الوجودية والتربية :

ليس غريباً على الوجودية أن يكون لها التأثير البارز في ميدان التربية ذلك لأن كلمة يربي To educate (وباللاتينية educare) تعني في جذرها الاشتقاقي يظهر أو يخرج ، أي أن التربية بأوسع معانيها هي العمل على إظهار إمكانات الشخص . وكلمة الوجود البشري Ex-Sistence تعني الخروج أو الانطلاق نحو إمكانات معينة ، والتربية لا تعني أقل من أن نترك المرء «يخرج» عن حالته الراهنة ويعلو عليها إلى المجال الوجودي الذي يصبح فيه ما هو ، أي على فرديته .

إن الاهتمام بترك الفرد يوجد في فرديته ليس أمراً جديداً ، فقد سبق أن رأينا مفهوم منهج التوليد عند سقراط ، والذي يحمل سمات وجودية . شكلت في عصورنا فلسفات تربوية تجنبت النزعة التسلطية وتبنّت مواقف «متساهلة» ، تسمح للطالب أن يكون ذاته .

أما الوجودية فهي تقدم نموذجاً جديداً ، ومصطلحات جديدة ، لتطوير نمط إنساني من الفلسفة التربوية . وبرغم هذه التقاربات ، فإنه لم تزل نظرة الوجودية في التربية في دور الانبثاق . وقد صدرت في هذا الخصوص دراسات ذات شأن مهم في عملية التربية . نذكر على سبيل المثال لا الحصر أعمال دواين هوبنر Dwayne Huebner الأستاذ في كلية المعلمين في نيويورك . من هذه الأعمال مقال بعنوان : «المنهج بوصفه اهتماماً بزمانية الإنسان» ينظر إلى الطالب بوصفه الموجود «القادر على تجاوز ما هو عليه ليصبح ما ليس عليه» . في حين يتصور المعلم بأنه هو الذي يساعد على القيام بعملية التجاوز هذه .

ويوضح هوبنر أفكاره بتفصيل أكثر في مقال آخر بعنوان : «اللغة والتدريس : «تأملات حول التعليم في ضوء كتابات هيدجر عن اللغة» إذ إنه نظر إلى التعليم على

---

(١) اللبيدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتيني . Libet ومعناه اشتهى الشيء ، ويطلق على الرغبة لا سيما الحسية أو الجنسية وقد استخدمه فرويد للدلالة على الغريزة الجنسية والطاقة النفسية والوجدانية بصورة عامة .

أنه نمط من «الوجود مع» ، نمط إيجابي للانشغال بالآخر يقفز فيه المرء أمام الآخر لكي يفتح له إمكاناته .

يقتضي هذا الوجود مع الآخر استخداماً أصيلاً للغة . وهذه إمكانات ممكن تطبيقها على ضوء التحليل الوجودي للتربية .

٤ ـ الوجودية والأدب :

الحقيقة أنه من أراد الحديث عن التأثيرات الوجودية في الأدب فإنه يقدم على مغامرة لا يعرف حدودها . إلا أننا نشير إلى بعض أوجه التشابه التي قد تقع مصادفة بين فهم الأدباء للإنسان ، وفهم الفلاسفة الوجوديين له . ولكي نضع الأمور في نصابها نحصر كلامنا فيما سميناه «الموضوعات المتكررة» في الوجودية . مثل : الحرية ، القرار ، المسؤولية . وموضوعات أخرى تأخذ أهمية بالغة أيضاً مثل : التناهي ، الاغتراب ، الذنب والموت ، ثم ذلك الشعور الغريب الذي لا يمكن تعريفه وقد ظهر بوضوح عند معظم الوجوديين . لاحظ وليم باريت **William Barret** وهو يكتب عن هذه الأزمة أن صورة الإنسان الحديث تكمن في بيت الشعر الذي قاله ت. س. اليوت T.S. Eliot . «الناسُ قصاصات من ورق ، تذروها الرياح الباردة»[١] .

الحقيقة إن الحديث عن علاقة الوجودية بالأدب حديث طويل وأوسع من أن يحصر في ورقات ومقطع ومقصدنا الإشارة إلى بعض السمات التي لوّنت الأدب بألوانها ، ومما لا شك فيه أن أعظم عرض أدبي للوجودية هو ذلك العرض الذي قدمه فيودور دوستويفسكي (١٨٢١ ـ ١٨٨١) لا سيما في أعمال مثل «الأخوة كرامازوف» و «مذكرات من باطن الأرض» . وقد أعلن «فالتر كاوفمان» أن القصة الأخيرة تتضمن أفضل افتتاحية للوجودية كتبت على الإطلاق»[٢] . ويعتبر فرانز كفكا **Franz Kafka** (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) من أعظم الكتّاب الوجوديين جميعاً في القرن العشرين . إلى جانب ت. س. أليوت . وصموئيل بكيت **Samuel Beckett** ، وجيمس جويس

---

(١) وليم باريت : الوجودية بوصفها علامة على «أزمة الإنسان المعاصر» . في كتاب المشكلات الروحية في الأدب المعاصر : نشره س . ر هوبر نيويورك ١٩٥٨ ، ص ١٤٤ .

(٢) فالتر كاوفمان (ناشر) «الوجودية من ديستوفسكي حتى سارتر» نيويورك ١٩٥٦ ، ص ١٤ .

James Joyce ومجموعة أخرى لا تقل شأناً عن هؤلاء .

أما أنصار التكنولوجيا فإنهم يضيقون ذرعاً بأدب الاغتراب واليأس وهم يقولون إن أولئك الكتّاب متشائمون لا يستطيعون رؤية الخير في عالمنا . ولعله من المسلّم به أن الكتّاب الوجوديين كانوا أحاديي الجانب . ومع ذلك فلا جدال في أن مجتمعنا المعاصر كان يحتاج إلى انتقاداتهم لأنهم يذكروننا أن التقنيات وحدها لا يمكن أن تحل مشكلة الإنسان لأن مشكلته بالنهاية هي وجودية . وهم ليسوا متشائمين بقدر ما هم واقعيون يعرفون أنه لا توجد حلول طوباوية لمأساة الوجود البشري . كتب جوته يقول : «سوف يصبح الناس أكثر ذكاء وأشد نفاذاً ، لكنهم لن يصبحوا أفضل أو أسعد أو أنشط» .

وتحققت نبوءة جوته ؛ فمن السذاجة أن نفترض أن مشكلات الجنس البشري في طريقها إلى الزوال أو أننا نستطيع أن نواجهها بفاعلية إذا أغمضنا عيوننا عن الإشكاليات التي يطرحها بوجهنا الوجود بنفسه وبأدبه .

٥ ـ الوجودية والفنون :

المسألة في هذه الناحية ليس تأثير الوجودية في الفن الحديث بصورة مباشرة بقدر ما هي ، الأشكال الحديثة في الفن كالتكعيبية والسريالية والمذاهب الفنية الأخرى وهي صور موازية للوجودية . إذ إن أشكال الفن هذه تعبر بوسائطها الخاصة عن أفكار وضع الوجوديون صياغتها الفلسفية . تشير أعمال بول سيزان Paul Cezaune (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) إلى ضرب من التوازي مع الحركة الوجودية . ويعلق بارتون على أهمية إدراك الجوانب الوجودية في الفن الحديث بتحديده نقطتين .

أولهما : أن سيزان يتميز عن الفنانين الذين استخدموا فنهم «للتعبير عن عواطفهم الشخصية» ولا يعني ذلك أن «سيزان» لم يعبر عن عواطفه الشخصية ، فمن الواضح أنه فعل ذلك . ويصدق هذا القول على فان غوخ Van Gogh الرسام الهولندي الشهير . فهما لم يعبرا عن العاطفة من أجل العاطفة ، وإنما كانت العاطفة نفسها عندهما طريقاً ينير العالم . وفي ذلك نجد توازياً ملفتاً مع الوجودية .

ثانيهما : التخلي عن تصور معين لشكل ما ، ونظام ما ، لا يعني التخلي عن كل شيء . فقد أصبح الفن الحديث على وعي بالثغرات الحادة الكامنة في الأشكال التقليدية ، وربما كانت الصدمة التي تحدثها رؤية مثل هذه الثغرات هي التي أحدثت

الانطباع عند بعض الناس بأنه قد تمّ التخلي عن الشكل ، مع أننا على العكس قد نشاهد الأشياء في تشكيل جديد لم ندركه من قبل .

وأفضل مثال على ذلك لوحة «غورنيكا Guernica» للفنان بيكاسو Picasso التي توضح التوازي والفلسفة الوجودية لأن نقطة البداية في هذه الفلسفة هي أيضاً التعرية القاسية التي قام بها كيركجور ، للثغرات التي تستر عليها المذهب .

ولكن لا بد من ملاحظات حول ما درجنا نبدؤها بالنقد القائل إن الوجودية ذات اتجاه لا عقلاني . وباعتقادنا أنه لو صحّت هذه المقولة لانتفت عن الوجودية صفة الفلسفة . ولكن لا بد لنا من التسليم أن الدعوة الوجودية إلى المشاركة الوجدانية تخلق اتجاهاً يمكن أن يؤدي ما لم نسيطر عليه إلى حالة ذهنية تتعارض والتزام الفلسفة .

واتهام آخر يقول بأن الوجودية مصابة بداء النزعة الفردية إلى حد غير مرغوب فيه . والحقيقة أن هناك عناصر من النزعة الفردية الذاتية في الوجودية إلى حد معين لأنه من واجب الفيلسوف أن يعترف بوجهة نظره الخاصة . ومعظم الفلاسفة الوجوديين يتخذون من الوجود الفردي نقطة بداية ، وما إن تتخذ هذه الخطوة الأولى حتى يظهر الانحياز إلى الوجود الفردي المتفرد .

وقد اتهم البعض الوجودية أيضاً بأنها فلسفة متشائمة ، بل مرضية . والواقع أن هناك بعض الحق في هذه الاتهامات . فعلى الرغم من أن مركزية الإنسان في الوجودية قد قدمت دفعة للاستغلال التكنولوجي ، فإن النزعة الشخصية للوجودي قد اصطدمت والشخصية المتزايدة للتكنولوجيا وأدت أحياناً إلى ظهور ضرب من الحنين إلى نمط أبسط من الحياة يرتكز على نزعة هروبية نحو عبادة البداءة .

أما من جانبي فإني لا أدين مطلقاً بأية صورة من صور هذا المذهب وإن استطعنا أن نتعلم منه حقائق لا غنى للإنسان عنها ، كالحرية والمسؤولية والالتزام .



خاتمة

هذه هي الخطوط العامة لمذاهب الأدب الكبرى التي استبانت خصائصها عند الغربيين منذ العصور الأولى حتى النهضة . وهي مذاهب توثقت معرفة العالم العربي بها منذ نهضته الأخيرة وأنه وإن لم نجد مدارس أو جماعات عربية قد تقيّدت حرفياً بهذا المذهب أو ذاك ، إلاّ أنه مما لا شكّ فيه أن حركة التجديد في عالمنا العربي قد تأثرت وتداخلت في تضاريس هذه المذاهب حتى بات يجوز لنا القول بأن التيارات الحديثة في الشعر العربي المعاصر قد فاقت بما قدمته من محاولات بهلوانية ، تطرف غير مذهب غربي كان لها المصدر لأنها اعتمدت على المزاجية الفردية .

ونحن إن أغفلنا بعض الجوانب من هذا المذهب أو ذاك فما هو إلاّ لنتلافى التكرار الذي أكهل كثيراً جوانب عدة بحوث تناولت هذا الشأن .

مسيرتنا لم تنتهِ بعد ، فلنا في الجزء الثاني موعد مع النصوص والأشعار تطبيقاً لتلك النظريات .



أهم مصادر البحث
ومراجعه(*)

١ ـ أبو شبكة إلياس : القيثارة ، بيروت ، مط ، صادر ، ١٩٢٦ .
أبو شبكة الياس ، أفاعي الفردوس ، بيروت ، دار المكشوف ، ط ٢ ، ١٩٤٨ .
٢ ـ أدولف. ر. دودز : اليونان واللامعقول Berkeley Golf ، ١٩٥١ .
٣ ـ أدولف هارنوك : تاريخ المعتقد ، ث. ب بكنان ، لندن ١٨٩٧ ، م ١ .
٤ ـ آرثر جبسون : إيمان ملحد ، نيويورك ، ١٩٦٨ .
٥ ـ ألبير كامو : المتمرد دراسة عن الإنسان الثائر . ت. أنطوني بور ، نيويورك ١٩٥٦ .
٦ ـ أمين أحمد : النقد الأدبي . نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٦٣ .
٧ ـ أولريش سيمون : لاهوت أوزفيتس Ausohwitz لندن ١٩٦٧ .
٨ ـ بداربوس : التلحيل النفسي والفلسفة الوجودية . نشره روتنبك نيويورك ١٩٦٥ .
٩ ـ بول تليش : المسيحية والوجوديون . نشره كارل ميشلون نيويورك ١٩٥٦ .
١٠ ـ بول ريكور : الإنسان غير المعصوم . س. كيلبلي ، شيكاغو ١٩٦٥ .
١١ ـ بول سبونهيم : موقف كيركجور من المسيح والترابط المسيحي ١٩٦٨ .
١٢ ـ بيا باسكال : بودلير بقلمه ، ترجمة ، صلاح لبكي ، المنشورات العربية لبنان ١٩٦٩ .

(*) إن الكتب التي تناولت هذه المواضيع كثيرة جداً ولهذا عمدنا إلى اختيار مجموعة منها والتي تمثل الكتب الأساسية . وأهملنا ذكر المراجع الكثيرة التي قُرئت حول ذلك .

١٣ ـ بيتروف . س : الواقعية النقدية ، ترجمة شوكت يوسف ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٣ .
١٤ ـ توماس لانجان : معنى فلسفة هيدجر ، دراسة نقدية للفينومينولوجيا الوجودية ، نيويورك ١٩٥٩ .
١٥ ـ تيغم بول ڤان : الرومنسية في الأدب الأوروبي . جزءان . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ترجمة صياح الهجيم ، ١٩٨١ .
١٦ ـ تيغم فيليب ڤان : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، دار عويدات ، بيروت ١٩٦٧ .
١٧ ـ تيودوثيوس دوبجانسكي : بيولوجيا الاهتمام المطلق ، نيويورك ١٩٦٧ .
١٨ ـ جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ترجمة هازل بارنز ، نيويورك ١٩٥٦ .
١٩ ـ جبرايل مارسل : الإنسان ضد مجتمع الجموع ، ترجمة ج. س. شيكاغو ، بدون تاريخ .
٢٠ ـ جبران خليل جبران : المجموعة المصرية ، دار الجيل بدون تاريخ .
المجموعة العربية ، دار الجيل بدون تاريخ .
٢١ ـ الجبل بدوي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ .
٢٢ ـ الجندي . د. درويش : الرمزية في الأدب العربي ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٢ .
٢٣ ـ جورج برايس : الباب الضيق ، دراسة التصور كيركجور للإنسان ، نيويورك ١٩٦٣ .
٢٤ ـ جون ماكمري : الذات بوصفها فاعلاً ، نيويورك ، بدون تاريخ .
٢٥ ـ الحاوي إيليا : المجموعة الكاملة ، دار الكتاب اللبناني ، بدون تاريخ .
٢٦ ـ حسان عبد الحكيم : مذاهب الأدب في أوروبا ، الكلاسيكية ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٩ .
٢٧ ـ حمدان أمية : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨١ .
٢٨ ـ الخطيب حسام : محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ، جامعة دمشق ، ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥ .
٢٩ ـ خوزيه أورتيجا اي جاست : الإنسان في أزمة ، ترجمة م. آدمز ، نيويورك ١٩٥٩ .

٣٠ ـ الدسوقي عمر : المسرحية ، نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٠ .
٣١ ـ دونالد. أ. لاري : الوجودية المسيحية ، نيويورك ١٩٥٦ .
٣٢ ـ ديكون ، لوك ، بودلير : ترجمة كميل داغر ، أعلام الفكر العالمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٦ .
٣٣ ـ الرافعي مصطفى صادق ، تاريخ آداب العرب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٧٤ .
٣٤ ـ روجر. ل. شن : ـ مقالات حول صور الوجودية المعاصرة ، نيويورك ١٩٦٨ .
ـ المذهب الإنساني الجديد ، فيلادلفيا ١٩٦٨ .
٣٥ ـ رولوماي : التحليل النفسي والفلسفة الوجودية ، نشره روتنبك ، نيويورك ١٩٦٥ .
٣٦ ـ رونالد جريجور سميث : دراسة في الوجود المسيحي مع مختارات من كتاباته ، لندن ، ١٩٦٠ .
٣٧ ـ الريحاني ، أمين : الريحانيات ، المجموعة الكاملة ، دار الجيل ، بيروت ١٩٨٢ .
٣٨ ـ سارتر جان بول : ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٦١ .
٣٩ ـ سرن كيركجور : ـ السنوات الأخيرة ، نشره جريجور سميث ، نيويورك ١٩٦٥ .
ـ حاشية ختامية علمية . ترجمة د. ف سونيت ، برنستون ١٩٤١ .
٤٠ ـ السياب ، بدر شاكر : أنشودة المطر ، المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
٤١ ـ شكري ، غالي : شعرنا الحديث إلى أين ، دار المعارف ، مصر ، ط ١ ، ١٩٦٨ .
٤٢ ـ شكسبير وليم : مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٨٠ .
٤٣ ـ شيبوب ، صديق «جوته» : سلسلة أقرأ ، دار المعارف ، مصر ، سنة ١٩٤٥ .
٤٤ ـ ضيف شوقي : ـ العصر الإسلامي ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .

ـ العصر العباسي الثاني ، دار المعارف ، ١٩٧٥ .
ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، ١٩٦٩ .
ـ الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، لا تاريخ .
٤٥ ـ عباس ، إحسان : فن الشعر ، دار الثقافة ، ط ٣ ، بيروت ، لا تاريخ .
٤٦ ـ عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ .
٤٧ ـ عبود مارون : ـ مجددون ومجترون ، المجموعة الكاملة م ٤ ، دار الثقافة ، ط ٥ ، ١٩٧٩ .
ـ في المختبر ، المجموعة الكاملة ، م ٤ ، ١٩٧٩ .
ـ دمقس وأرجوان ، المجموعة الكاملة ، م ٥ ، ١٩٧٩ .
٤٨ ـ عبد الصبور صلاح : تجربتي في الشعر ، دار العودة ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٧ .
٤٩ ـ العسكري أبو هلال : الصناعتين ، ت. البجاوي وإبراهيم ، القاهرة ١٩٧١ .
٥٠ ـ عقل سعيد : ـ المجدلية ، المكتب التجاري ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٦٠ .
ـ رندلى ، مؤسسة نوفل ، ط ٤ ، بيروت ، ١٩٧١ .
ـ أجراس الياسمين ، مؤسسة نوفل ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧١ .
ـ قدموس ، المكتب التجاري ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٦١ .
٥١ ـ علوان ، علي عباس : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٥٢ ـ علي ، أسعد : فن الكتابة فن الحياة ، الاتحاد الوطني لطلبة سوريا ، كلية الآداب ، ١٩٧٧ .
٥٣ ـ عوض ريتا : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ .
٥٤ ـ عيسى حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ .
٥٥ ـ ف. تمبل كنجستون : الوجودية الفرنسية ، نقد مسيحي ، تورنتو ١٩٦١ .
٥٦ ـ فالتر كاوفمان : الوجودية من ديستوفسكي حتى سارتر . نيويورك ١٩٥٦ .
٥٧ ـ القصري مصطفى : بودلير ، زهور الألم ، الدار التونسية للنشر ، ط ١ ، ١٩٨١ .
٥٨ ـ القلماوي سهير : ألف ليلة وليلة، دار المعارف ، مصر ١٩٦٦ .

٥٩ ـ القيرواني ، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل ، ت. محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٤ ، بيروت ١٩٧٢ .
٦٠ ـ كامو ألبير ، المتمرد : ترجمة أنطوني بور ، نيويورك ، ١٩٥٦ .
٦١ ـ كرونر ريتشارد : ديانة هيدجر الخاصة ، مقال في العدد ١١ من مجلة Union Seminary Quartercy Review .
٦٢ ـ كرم أنطون غطاس : الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٤٩ .
٦٣ ـ كوكس هارفي : المدينة الدنيوية ، نيويورك ، ١٩٦٥ .
٦٤ ـ كولردج : النظرية الرومنطيقية في الشعر ، سيرة ذاتية ، ترجمة د. عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١ .
٦٥ ـ لانجان : معنى فلسفة هيدجر ، دراسة نقدية للفينومينولوجيا الوجودية ، نيويورك ١٩٥٩ .
٦٦ ـ لانسو ، جوستاف : تاريخ الأدب الفرنسي ، ترجمة محمد القصاص ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
٦٧ ـ لبكي صلاح : ـ لبنان الشاعر ، دار الحضارة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٦٢ .
ـ من أعماق الجبل ، دار الكتاب اللبناني ، ط ٢ ، ١٩٦٢ .
٦٨ ـ ليا باسكال ، بودلير بقلمه : ترجمة صلاح لبكي ، المنشورات العربية ، بيروت ١٩٦٩ .
٦٩ ـ ماكلوهان مارشال : وسائل الفهم ، امتدادات الإنسان ، نيويورك ١٩٦٤ .
٧٠ ـ المرزوقي ، أحمد بن محمد بن الحسن : شرح ديوان الحماسة ج ١ ، ط ٢ ، دار القلم ١٩٧٠ .
٧١ ـ المسيري عبد الوهاب ومحمد علي زيد : مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ .
٧٢ ـ المقدسي أنيس : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، ط ٦ ، بيروت ١٩٧٧ .
٧٣ ـ مكي الطاهر أحمد : الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ، دار المعارف، مصر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
٧٤ ـ مندور محمد : ـ الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ط ٥ ، ١٩٧٣ .

ـ في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ط ٥ ، ١٩٧٣ .
ـ النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
٧٥ ـ موباسّان ـ جي دي : «قوي كالموت» ترجمة إبراهيم الحلو ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ، دمشق ١٩٥٣ .
٧٦ ـ موسى منيف : ـ الشعر العربي الحديث في لبنان ، دار العودة ط ١ ، بيروت ١٩٨٠ .
ـ نظريات الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٨٤ .
ـ شجرة النقد ، دار ميريام ، بيروت ١٩٩٢ .
٧٧ ـ ميراندو لاجيوفاني بيكوديلا : خطاب حول كرامة الإنسان ، ترجمة : أ. روبرت كابونجري ، شيكاغو ١٩٥٦ .
٧٨ ـ ميرلوبونتي موريس : إشارات ، ترجمة ريتشارد بس . ماكليري ، إيفانستون III ، ١٩٦٤ .
٧٩ ـ الناعوري عيسى : أدباء من الشرق والغرب ، سلسلة زوني علماً ، عويدات ، بيروت ، ١٩٧٧ .
٨٠ ـ نجم محمد يوسف : ـ التيارات والمدارس الأدبية ، دار صادر ، بيروت ، بلا تاريخ .
ـ القصة في الأدب العربي الحديث ، ط ٢ ، المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٦١ .
٨١ ـ نشاوي نسيب : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ، ١٩٨٠ .
٨٢ ـ نعيمة ميخائيل : المجموعة الكاملة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧١ .
٨٣ ـ النويهي محمد : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ١٩٧١ .
٨٤ ـ نيتشه ، فريديرك : ـ إرادة القوة ، ترجمة أ. م. لودفيتشي ، لندن ، م ١ ، ١٩٠٩ .
ـ الحكمة المرحة ، ترجمة فرنسيس جولفنج ، ط. لندن ، نيويورك ، ١٩١٠ .

ـ هكـذا تكلم زرادشت ، ترجمـة أ. تيل A. Tille لنـدن ١٩٣٣ .
٨٥ ـ هانز جوناس : هيدجر واللاهوت ، عدد ٢٨ مجلة الميتافيزيقيا ١٩٦٤ .
٨٦ ـ هلال محمد غنيمي : ـ الأدب المقارن ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا تاريخ .
ـ الرومانتيكية ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا تاريخ .
ـ النقـد الأدبي الحـديث ، دار النهضـة المصـريـة ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٨٧ ـ هيجل : ـ الفن الرومانسي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ .
ـ الفن الكلاسيكي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ .
٨٨ ـ هيدجر مارتن : ـ الوجود والزمان ، ترجمة جون ماكوري و. أ. س روبنسون ، نيويورك ولندن ١٩٦٢ .
ـ ما الميتافيزيقيا ؟ فرانكفورت ١٩٤٩ .
٨٩ ـ يوهانس ميتس : لاهوت العالم ، ترجمة وليم جليندوبل ، نيويورك ١٩٦٩ .
٩٠ ـ يسبز كارل : الإيمان الفلسفي والوحي ، تـرجمة أ. ب. أشتـون ، نيويـورك ١٩٦٧ .

ثانياً
المراجع الأجنبية

91 - Baudelaire (Charles): Les fleurs du Mal. Livre de poche, Paris 1972.
92 - Boileau: L'Art Poétique Classiques- Larousse.
93 - Bornecque (P.J.) Et Cogny (P0: «Réalisme et Naturalisme, Classiques- Hachette, Paris.
94 - Bray (René): Formation de la doctrine classique en France. A.G. Nizet. Paris. 1974.
95 - Chassang (A) et Seninger (Ch), les textes littéraires- Hachette, Paris 1962.

96 - Chateaubriand: Mémoires d'autre-tombe. Extrait. Classiques-Larousse.
97 - Flaubert (Gustave): Madame Bovary «Edition Garnier» Paris 1971.
98 - Galan (René): Boudelaire: Poétiques et poésies.. A-G. Nizet. Paris 1969.
99 - Hugo (Victor): Les contemplations, Gallimard, Paris 1973.
100 - Lamartine: «Méditations». Garnier, Paris 1968.
101 - Lanson (Gustave): Histoire de la liHérature française Hachette- Paris 1982.
102 - Madame de Staël: «De L'Allemagne" T.S. Gallimard, Paris 1973.
103 - Musset. (Alfred. de): «La confession d'un enfant du sciècle". Folio - Gallimard. Paris 1973.
104 - Peyer (Henry): La LiHérature symboliste» Que Sais-je ? sans date.
105 - Raymond (Marcel): «De Baudelaire au Surréalisme» Libraire José corti-Paris, 1978.
106 - Sartre (J.P.): «Qu'est-ce que la littérature»? Idées - Gallimard - Paris, 1978.
107 - Tieghem (Ph. v.): «Les grandes doctrines littéraires en france». P.U.F. Paris, 1973.

- «Le Romantisme français Que sais-je? Paris 1972

ثالثاً ـ المجلات والدوريات

١٠٨ ـ مجلة الآداب الأجنبية ، السنة الرابعة ، عدد ٣ ، دمشق ١٩٧٧ .
١٠٩ ـ مجلة الآداب اللبنانية ، عدد آذار وشباط ، ١٩٦٦ ، ١٩٧٠ .
١١٠ ـ مجلة آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٠ ـ ١٩٨١ .
١١١ ـ مجلة الدوحة الخليجية ، قطر ١٩٨٠ .
١١٢ ـ مجلة الطليعة الأدبية ، بغداد ١٩٧٩ .
١١٣ ـ مجلة عالم الفكر ، م ٩ ، ع ٢ ، الكويت ، ١٩٧٩ .
١١٤ ـ مجلة عالم الفكر ، م ١١ ، ع ٢ ، الكويت ، ١٩٨٠ .
١١٥ ـ مجلة عالم الفكر ، م ١١ ، ع ٤ ، الكويت ، ١٩٨١ .
١١٦ ـ مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع ٥٨ ، ١٩٨٢ .
١١٧ ـ مجلة الكويت ، دولة الكويت عدد ٤٠ ، ١٩٨٣ .

رابعاً : الموسوعات

١١٨ ـ دائرة المعارف ، القرن العشرين .
١١٩ ـ قصة الحضارة .
١٢٠ ـ موسوعة المعرفة الكبرى .

121 - Encyclopédia Universalis. Ed. 1976. vol 7. vol 14.
122 - La grande Encyclopédie - Larousse - Ed. 1975.
123 - Grand Larousse Encyclopédique. Ed. 1976.
124 - Petit Larousse.



فهرس الموضوعات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

ـ صدر للمؤلف ـ

ـ النشاط المعجمي في الأندلس ، دار الجيل ، بيروت ١٩٩١ .
ـ أصوات الهزيمة في الشعر الأندلسي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٩٣ .
ـ رحلة الطرب في أقطار العرب ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٩٣ .
ـ التوشيح في الموشحات الأندلسية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٩٣ .
ـ الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٩٣ .
ـ ضبط وشرح مجموعة دواوين شعرية نذكر منها :
ـ ديوان الباكيتين : دار الجيل ، ١٩٩١ .
ـ ديوان العذريين : دار الجيل ، ١٩٩١ .
ـ ديوان الخواطر : دار الجيل ، ١٩٩٢ .
ـ ديوان جرير : دار الجيل ، ١٩٩٢ .
ـ ديوان الفروسية : دار الجيل ، ١٩٩٢ .
ـ ديوان عنترة بن شداد : دار الجيل ، ١٩٩٣ .
ـ ديوان الحطيئة : دار الجيل ، ١٩٩٢ .

ـ قيد الطبع ـ

ـ المدارس الأدبية ومذاهبها ، الجزء الأول ، دار الفكر اللبناني ، بيروت .
ـ المدارس الأدبية ومذاهبها ، الجزء الثاني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت .
ـ الموسوعة الموسيقية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت .

مطابع يوسف بيضون
بيروت - هاتف: [illegible] - ٨٣٧٦٤٩ - ٤٦٠٧٤٣

